WOLFGANG ISER

FIKTYVUMAS IR ĮSIVAIZDAVIMAS



AIDAI / ALK

Fiktyvumas ir
įsivaizdavimas

WOLFGANG ISER

Fiktyvumas ir įsivaizdavimas

Literatūrinės antropologijos perspektyvos

Iš vokiečių k. vertė
Laimantas Jonušys

aidai
2002

UDK 82.09
Is33

Knygos leidimą parėmė
Atviros Lietuvos fondas

ISBN 9955-445-43-2

Turinys

V. TEKSTO ŽAISMAS

VI. EPILOGAS

Pratarmė

Literatūrą reikia interpretuoti, nes tai, ką ji verbalizuoja, galima suvokti tik per pažintines atskaitos sistemas. Šiam tikslui išplėtotos priemonės dabar taip įvairiai detalizuotos, kad interpretavimo metodai ir tekstualumo teorijos pačios tapo nagrinėjimų objektu. Krenta į akis, kad madingi metodai labai sparčiai visuotinai išplinta, o paskui taip pat sparčiai išeina iš mados. Tai pasakytina apie platų požiūrių spektrą – nuo „naujosios kritikos" iki dekonstrukcijos. Jiems bendra yra tai, kad įvairiausi tekstai gvildenami iš skirtingų žiūros kampų ir remiantis skirtingomis prielaidomis.

Taigi literatūros tekstas paskatino rastis vis įmantrėjantį hermeneutinių sistemų tinklą, kuriame požiūriai skiriasi vieni nuo kitų tuo, kaip iškelia rūpimą klausimą. Literatūros tekstas gali būti perteiktas per dabartį, jai pritaikytas arba net jos pasisavintas; arba galima atskleisti jo prasmę, išnagrinėti komunikavimo struktūrą, išryškinti vertybes, arba net akcentuoti jo semantinį neapibrėžtumą nušviečiant jo estetinį potencialą. Hermeneutinių principų įvairovė perša klausimą, ar literatūra kaip informavimo priemonė dar gali būti kas nors kita nei teksto interpretavimo objektas, – juo labiau, kad pastaruoju metu diskusijos dėl metodų rodo išsekimo ženklus, kai kam pasisakant už pliuralizmą, o kai kam kvestionuojant visą įsigalėjusios literatūros kritikos etiką. Abi tendencijos atspindi spartėjančią madingų metodų ir modelių konstravimo būdų kaitą.

Literatūra visada buvo laikoma ko nors kito evidencija – pradedant tuo, kad ji esą iliustruoja poeto gyvenimą, baigiant tuo, kad atspindi visuomenę. Tokie požiūriai teikia tiek pat metodologinių implikacijų, kaip ir į tekstą orientuota interpretacija, – su implicitinėmis struktūromis, kuriose sudėstomi duomenys.

Šitaip traktuojant literatūrą, išryškėjo dvi vyraujančios tendencijos: mėginimas išaiškinti, kas joje yra literatūriška – dažnai vartojant tokius griozdiškus struktūralistinius terminus kaip „poetizmas", – ir požiūris į ją kaip į visuomenės reprezentavimą. Pirmu atveju kyla įtarimas, ar tik „literatūriškumas" nebus naujas vardas tam, kas anksčiau vadinta autonominiu menu; antru atveju galima įtarti, kad literatūros marginalizavimą bandoma pralaužti paverčiant ją paslėpto socialinės sanklodos ir santykių matmens zondu. Tačiau abiem atvejais literatūra vertinama kaip informavimo priemonė – neapsiribojama tekstų interpretavimu. Tačiau vertinant literatūrą kaip informavimo priemonę kyla dvilypė problema: pirma, bandymas nustatyti jos literatūriškumą hipostazuoja ją, tegu ir siekiant atgauti dalį jos buvusios reikšmės; antra, mėginimas suvokti ją kaip socialinio švietimo priemonę redukuoja ją iki dokumento statuso.

Be to, literatūra, traktuojama kaip informavimo priemonė, atsiduria greta kitų informavimo priemonių, o vis didėjantis pastarųjų vaidmuo mūsų civilizacijoje parodo, kokiu lygiu literatūra prarado centrinę vietą mūsų kultūros paradigmo-

je. Kuo plačiau informavimo priemonė atlieka savo sociokultūrinę funkciją, juo labiau ji tampa savaime suprantamu reiškiniu – kaip anksčiau literatūra. Ji atlikdavo keletą tokių funkcijų – nuo pramoginės iki informavimo ir dokumentavimo, – bet dabar jas pasiskirstė daug nepriklausomų institucijų, kurios ne tik aršiai konkuruoja su literatūra, bet ir atima iš jos ankstesnę visa apimančią funkciją. Ar literatūra – kaip informavimo priemonė, kurios pagrindas, kaip ir kitų tokių priemonių, yra už jos pačios, – dar gali pasiūlyti ką nors reikšmingo?

Kadangi literatūra vis dar egzistuoja, atrodytų, jog visuomenės pragmatinių poreikių patenkinimas dar nėra viskas, ypač kai ir tie poreikiai nurodo į ką nors anapus savęs. Bandydami suvokti, dėl ko literatūros priemonė istoriškai būtina, – kai literatūra, nustelbta vizualinių priemonių konkurencijos, nebeturi monopolio pramogų ir laisvalaikio sferoje, – turėsime skverbtis už ankstesnių, plačiai pripažintų jos legitimacijos formų – už jos autonomijos, už mimetinio socialinių santykių atspindžio ir net už apsišvietusio marksizmo (Kosíkas) suformuluotos generatyvinės jėgos formuojant tikrovę. Tada dėmesio centre atsidurs žmonių, kurių gyvenimą palaiko jų vaizduotė, antropologinis apsirūpinimas.

Tad literatūra irgi turi substratą, nors ir labai plastišką, be konstantų, bet pasireiškiantį nuolat modifikuojamais, kultūros sąlygojamais pavidalais. Kaip rašytinė priemonė, literatūra sukonkretina tai, kas kitaip būtų neprieinama. Ji iškilo kaip žmogaus plastiškumo veidrodis, kai daugelį jos ankstesnių funkcijų perėmė kitos informavimo priemonės.

Toks specializacijos procesas didesniu mastu atspindėtas antropogenezėje, pateiktoje tokių antropologų kaip André Leroi-Gourhano ir Paulio Alsbergo, kurie apžvelgė žmogaus evoliuciją kaip nuolat diferencijuojantį specializacijų išsišakojimą – nuo vertikalios laikysenos ir įvairaus vaikščioti nebereikalingų rankų panaudojimo iki menų išplėtojimo. Leisdama be galo modeliuoti žmogaus plastiškumą, literatūra rodo įsišaknijusį žmonių troškimą konkretinti save; tačiau šis troškimas niekada neįgys apibrėžto pavidalo, nes savivoka kyla iš ribų peržengimo. Literatūra išskleidžia žmogaus plastiškumą sodriu pavidalų spektru, kuriame kiekvienas jų įveiksmina susidūrimą su savimi. Kaip informavimo priemonė, ji tegali parodyti, kad visas apibrėžtumas yra iliuzinis. Ji netgi apima ir savo pateikiamo žmonių modeliavimo neautentiškumą, nes tik tuo būdu ji gali sukonkretinti savo kintamą pranešimo turinį. Galbūt tai ir yra tiesa, per kurią literatūra atremia suvokimą, kad ji yra iliuzija, ir šitaip nesileidžia atmetama kaip paprasta apgaulė.

Jeigu literatūra atskleidžia, kad žmogaus plastiškumą lemia impulsas įgyti pavidalą, neužsidarant jokiame gautame pavidale, – aišku, kad ji gali nemenkai nušviesti mūsų antropologinę sandarą. Tačiau literatūros antropologijai kyla užduotis išrasti tinkamą euristiką, galinčią atskleisti šią sandarą. Iki šiol įvairių antropologijos šakų sukurtos sistemos neturi reikiamų priemonių, nes šiuo atveju neveiksmingas nei evoliucinis, nei teleologinis būdai, kuriuos praktikuoja etnolo-

giškai orientuota *kultūrinė antropologija* (Frankas Robertas Vivelo ir Marvinas Harris).

Atsižvelgiant į prielaidas, *filosofinės antropologijos* hipotezės taip pat neveiksmingos. Pavyzdžiui, Arnoldas Gehlenas aksiomatiškai apibrėžia žmones kaip stokojančias būtybes, atviras neužbaigtam pasauliui, kuriame jos gali konsoliduotis tik steigdamos institucijas. Jo apibrėžimas toli prašoka čia postuluojamą plastiškumą, kurio nuolatinį modeliavimą ir permodeliavimą liudija istorija.

Tinkamesnė yra *socialinės antropologijos* (Helmuth'as Plessneris) išplėtota vaidmenų koncepcija. Šiuo požiūriu vaidmenų gausybė, į kurią išsiskleidžia žmogus, lyg ir sutampa su tuo, kuo jį patį galima laikyti. Bet kadangi vaidmenys yra situacinis žmogaus modeliavimas, net ir šių vaidmenų visuma negali būti tapati ankstesnei visumai.

Kitas prielaidas pateikia struktūrinė ir generatyvinė antropologija, bet ir jos kelia problemų siekiant atverti antropologinę literatūros dimensiją. *Struktūrinė antropologija* (Claude'as Lévy-Straussas) savo premisas ima iš struktūrinės lingvistikos, kurios binarizmą laiko aprašomąja schema, apimančia visus žmonių ryšius – nuo totemizmo ir gentiškumo iki šeimos. Struktūrinei antropologijai labiau rūpi suvokti, kas valdo sociališkai, negu išnagrinėti išankstinio požiūrio į žmoniją padarinius. Savo epistemologines premisas ji perėmė iš kitos disciplinos galbūt iš dalies dėl to, kad neretai tebėra atviras klausimas, ar struktūra yra tik aprašymo būdas, ar integrali aprašomo dalyko dalis. Aišku, kad antropologinis požiūris į literatūrą neturėtų savo aprašymo sistemos skolintis kitur, nes taip literatūra sumenkinama iki iliustracinio kontrasto pasirinktam postulatui, kaip dažnai atsitinka naudojant literatūrą kaip psichoanalitinių principų pavyzdį.

Generatyvinė antropologija konstruoja hipotetinę „pirminę sceną" (Ericas Gansas). Ši scena turi būti minimalistinė, neperkrauta visokiausių prielaidų, idant ją būtų galima traktuoti kaip šaltinių šaltinį, iš kurio kilo kultūra su visa savo įvairove ir išsišakojimais – nuo kalbos ir kintančių gentinių sandarų iki gausių meno variacijų. Ši „pirminė scena" yra tam tikra atgalinė projekcija, aprėpianti kultūroje matomą produkavimo procesą, kuris išskleidžia žmonijos istoriją kaip ritmingą suvaržymų ir jų atpalaidavimo kaitą. Nors ir įtikinama, tokia scena tėra konstruktas, kuriuo, priešingai nei konstruktyvistinėje sampratoje, siekiama paaiškinti – jis linkęs pranokti poziciją, iš kurios stebimas kultūros atsiradimas.

Galiausiai yra mažiau homogeniška *istorinė antropologija* – ji koncentruojasi į žmones kaip į veikėjus, sąveikaujančius su istoriniais kontekstais, kuriuose jie įtvirtinti ir nuo kurių niekada negali atsiskirti. Toks požiūris paverčia juos visiškai istorinėmis būtybėmis, kurioms pastovi tik kaita. Šitaip istoriškumas tampa žmonijos skiriamuoju požymiu (Oskaras Köhleris), nors kaitai reikia ko nors kito, be jos pačios, kad ji įsiveiksmintų.

Sparčiai gausėjančioms antropologijos studijoms būdinga pastanga iš esmės etnologinį žmogaus evoliucijos aiškinimą užbaigti žvilgsniu į meną. Menas atrodo būtinas, nes jis yra žmogaus savęs interpretacija. Jeigu literatūrą suprantame

šia antropologine prasme, tai iš pat pradžių turime verstis be aksiomatinių žmogaus apibrėžimų, kurie sudaro skirtingų antropologijos šakų prielaidas – tarkim, stokojanti būtybė, vaidmenų atlikėjas, tabu kūrėjas. Pirminės scenos euristika ir kaita kaip žmonijos esmė, taikant literatūrai, irgi yra nepakankami parametrai. Jie gal ir paaiškina funkcijas, bet negali paaiškinti, kodėl literatūra atrodo būtina kaip nuolatinis žmogaus plastiškumo modeliavimas.

Šioje knygoje siekiama išrutulioti kitokią euristiką žmogaus savęs interpretacijai per literatūrą. Tam keliamos dvi išankstinės sąlygos: 1) tokia euristika neturi būti perimta iš kitų disciplinų ir primesta literatūrai; 2) ji turėtų – net ir naudodama konstruktus – būti susieta su tais žmonių polinkiais, kurie kartu yra literatūros sudedamosios dalys. Šias sąlygas atitinka fiktyvumas ir įsivaizdavimas. Abu šie aspektai egzistuoja kaip evidencinė patirtis – tai ir melas bei apgaulė, kuriais mes išeiname už to, kas esame, ribų, arba tai, kad sapnais, svajonėmis ir haliucinacijomis gyvename įsivaizduojamą gyvenimą. Bet ši patirtis mums niekaip tiesiogiai nepasako, kas yra fiktyvumas ir įsivaizdavimas, ir jeigu mes vieną vadiname intencionaliu, o kitą spontanišku, tai tik nurodome jų pasireiškimo formas, leidžiančias apytikriai juos atskirti, bet nieko nepaaiškinančias.

Kadangi ir fiktyvumas, ir įsivaizdavimas demonstruoja antropologinius polinkius, jie neapsiriboja literatūra, bet atlieka vaidmenį ir mūsų kasdieniame gyvenime. Literatūra ypatinga tuo, kad ji kuriama suliejant šiuos abu aspektus, kurie nužymi jos, kaip informavimo priemonės, parametrus. Patys savaime fiktyvumas ir įsivaizdavimas nėra literatūros sąlygos – ji randasi iš jų sąveikos bent jau dėl to, kad nei vienas, nei kitas negali būti apibrėžtai pagrįsti. Būtent dėl to, kad jų pagrindas nepažinus, jie išryškėja tapdami kontekstu vienas kitam tokiais būdais, kurie sukelia diferencijuotas apraiškas. Dėl šio gausėjimo vis plečiasi sąveika, žaismui tampant struktūra, reguliuojančia fiktyvumo ir įsivaizdavimo sąveiką. Tokia struktūra įgalina dvigubą operaciją. Pirma, ji leidžia sąveikai įgyti skirtingas formas, ir kadangi nė viena forma negali sąlygoti fiktyvumo, įsivaizdavimo arba jų sąveikos, kiekviena forma yra istoriškai sąlygota. Tai reiškia, kad tekstas, kaip žaismo erdvė, visada atviras istorijos atspaudui. Antra, kiekvienos formos ypatybės atskleidžia ir apibrėžtą modelį, ribojantį ir žmogaus plastiškumą, ir troškimą konkretinti save. Todėl tekstas, kaip žaismo erdvė, gali atsakyti į klausimus, susijusius su fikcijų poreikiu žmogui.

Šiame darbe būtina sumanyti literatūros antropologijos euristiką, kuri įtrauktų antropologinius polinkius ir kartu bandytų atsekti skirtingas istorinės fiktyvumo ir įsivaizdavimo apraiškas bei apibrėžtis. Kadangi fiktyvumas ir įsivaizdavimas negali būti apibrėžti transcendentiškai, jie tegali būti suvokiami kontekstualiai. Realiame gyvenime fiktyvumas ir įsivaizdavimas pritaikomi įvairiai, o literatūra yra jų paradigminė žaismo sąveika, jiems išsivadavus iš betarpiškų pragmatinių reikmių. Bet norint nustatyti iškiliausius tokios sąveikos bruožus, reikia ištirti skirtingus diskursyvaus pritaikymo atvejus, tarp jų – fikcijos tematizavimą filo-

sofiniame diskurse ir bandymą suvokti įsivaizdavimą pažinimo diskurse. Tokiame procese išryškėja fiktyvumo profilis, nes pirmiausia jis užčiuopiamas pagal tai, kaip jis panaudojamas, o įsivaizdavimas atiduodamas pažinimo diskurso galiai, siekiančiai apibrėžti, kas jis turėtų būti. Naudojimo negalima apriboti, o pažinimo diskursas tipologizuojamas. Esminis šios studijos tikslas yra sukurti alternatyvų modelį, galintį prideramai įvertinti literatūrą, fiktyvumą ir įsivaizdavimą, susitelkiant į jų beribius aspektus.

Prieš imdamasis šio tikslo, trumpai apžvelgsiu pagrindines savo argumentavimo kryptis. Užuot grįžęs prie senos fikcijos ir tikrovės dichotomijos, iš pradžių siūlau suvokti fiktyvumą kaip darbinį sąmonės modusą, vis įsiveržiantį į esamas pasaulio versijas. Šiuo būdu fiktyvumas tampa ribų peržengimo veiksmu, nors tai, kas peržengiama, neišleidžiama iš akių. Todėl fiktyvumas tuo pat metu ardo ir dubliuoja referencinį pasaulį. Pirmame skyriuje gvildenama tokiu dubliavimu pasižyminčių sufikcininimo veiksmų įvairovė.

Kadangi fikcinis dubliavimas neprieinamas pažinimui ir nesileidžia esencializuojamas, jam iliustruoti aš imuosi pastoralių pavyzdžio. Pastoralė, kaip literatūros priemonė, Vakaruose gyvavo per pusantro tūkstančio metų. Jos pagrindiniame modelyje figūruoja du pasauliai, aiškiai atskirti vienas nuo kito riba, kurią peržengti galima tik užsidėjus kaukę. Persirengimas slepiantiems savo tapatybę leidžia arba suvaidinti tai, kas negalima jų socioistoriniame pasaulyje, arba tai, kas neįmanoma net ir dirbtinėje pastoralinėje sferoje, į kurią jie įžengė. Šitaip išlaikomas dvilypumas, išskleidžiant išryškintas pozicijas į kintančią jų galimų santykių gausą, kuri virsta gausėjančiais atspindžiais tarp abiejų pasaulių bei tarp charakterio ir jo kaukių.

Toks ribų peržengimas generuoja dviprasmybę: manifestuotoji prasmė nereiškia to, ką ji sako, o persirengimas atskleidžia tai, ką slepiąs. Tokia dubliavimo forma emblemiškai atstovauja fiktyvumui kaip vienas kitą neigiančių aspektų sugyvenimui ir kartu rodo fiktyvumo ir sapno „giminišką panašumą", kurio atsivėrimas persirengus atitinka pamatinį troškimą peržengti ribas. Antrame skyriuje aprašoma įvairovė, į kurią išsiplieskia dubliavimas, ir svarstomos priežastys, dėl kurių žmones užvaldo poreikis per fikcinius prasimanymus ir sapnus pasiekti būklę, kurioje jie gali podraug išeiti iš savęs ir likti savimi.

Pastoralizmas leidžia gyvai suvokti, kas potencialiai glūdi sufikcininimo veiksmuose ir taip pat – kiek ribų peržengimas kaip fikciškumo ypatybė priklauso nuo konteksto, kuriame peržengiama. Fikcijos, būdamos susietos su kontekstu, paprastai nesileidžia aiškiai apibrėžiamos ir juolab ontologiškai pagrindžiamos, tad jas galima permanyti tiktai pagal tai, kaip jos panaudojamos. O kadangi panaudojimas yra potencialiai daugialypis, fikcinis prasimanymas pasireiškia veikimo modusais, nuolat besislenkančiais pagal kintamas peržengtinas ribas.

Jeigu, kaip aiškinu, konkreti vartosena nulemia fikcijų veikimo pobūdį, manau, svarbu apsvarstyti fikcijų reikmę neliteratūriniame diskurse, kad būtų gali-

ma palyginti fikciškumą literatūroje su jo kintamomis funkcijomis ir formomis kitose žmonių veiklos srityse. Fikcijų naudojimas filosofiniame diskurse teikia tokią galimybę lyginti, ypač todėl, kad, filosofams vis labiau suvokiant fikcijų būtinybę, diametraliai pasikeitė jų požiūris į fikciškumą.

Filosofijoje fikcijos pakilo nuo vienos iš apgaulės formų iki pamatinės pažinimo dalies. Šią permainą iš dalies lėmė empirizmo tradicija, kurios svarbios sandūros trečiame skyriuje teikia gaires nubrėžti, kaip kyla fikcijos filosofinis statusas. Statusui kylant, fikcija, kadaise buvusi kritikos objektas, tampa pagrindu visuotiniam fikciškumui. Kol fikcija buvo kritikuojama, ji buvo gana nuosekliai apibrėžiama – nepaisant daugybės variacijų demaskavimo tema – kaip žmogaus sąmonės nukrypimas. Tiktai į ją pažvelgus teigiamai, ėmė kisti požiūris į tai, kas ji iš tikrųjų gali būti. Kadangi jos panaudojimas kito, o ji buvo tapatinama su panaudojimu, – ji negalėjo turėti pastovios tapatybės, nes panaudojimas liudija funkciją, o ne pamatą.

Nors fikcijos, tematizuojamos filosofijos diskurse, čia bus tik kaip kontrastas literatūros fikciškumui, antras ir trečias skyriai kartu nušviečia svarbią istorinę raidą. Renesanso pastoralėse literatūros fikciškumas išsikerojo į vešlią ekshibiciją, demonstruojančią, kaip veikia dubliavimai, atsirandantys dėl vienas kitą neigiančių aspektų koegzistavimo. Tuo pat metu Renesanso filosofijoje fikcija pasirodė kaip muštinas taikinys, nes ji klaidino žmogaus sąmonę tada, kai savęs išsaugojimas tapo esminiu klausimu. O auganti būtinybė filosofams pasikliauti fikcijomis svarstant pažinimą, veiklą ir pasaulio kūrimą sutampa su fikcijos savivaizdžio blėsimu, nes jo nebereikėjo apsakyti sufikcininimo vykdomam iškomponavimo ir perkomponavimo dubliavimui.

Manant, kad literatūra randasi iš fiktyvumo ir įsivaizdavimo sąveikos, ketvirtame skyriuje įsivaizdavimas iškeliamas į sisteminę perspektyvą. Bėgant laikui, įsivaizdavimą bandė apibrėžti trys pažinimo diskurso tipai: jis buvo suvokiamas kaip žmogaus sugebėjimas, kaip veiksmas ir kaip pirmapradė fantazija. Šios istorinės klasifikacijos yra linkusios užglaistyti kai kuriuos svarbius įsivaizdavimo bruožus, svarbius kuriant estetinį matmenį ir aptinkamus ne tik meno kūriniuose, bet ir kitoje esminėje žmogaus veikloje. Įsivaizdavimo kaip sugebėjimo, kūrybinio veiksmo ar pirmapradės fantazijos operacijas reikia diferencijuoti, jeigu norime užfiksuoti jo įvairiopas apraiškas. Tai ypač svarbu dėl to, kad įsivaizdavimas, kaip ir fiktyvumas, atsparus esencializavimui – šį atsparumą liudija jo istorija. Per šią istoriją įsivaizdavimas buvo vadinamas pramanu, fantazija ir vaizduote. Tačiau visa tai specifiniai, su kontekstu susieti įsivaizdavimo apribojimai, o jo potencialas lieka nepažinus ir įgyja pavidalą tik reaguojant į istoriškai sąlygotas supratimo bei panaudojimo reikmes.

Įsivaizdavimas iš esmės yra miglotas ir neaktyvus potencialas – dėl to bandymai jį kognityviai užčiuopti nesėkmingi. Nors įsivaizdavimas buvo skirtingai konceptualizuojamas kaip sugebėjimas, veiksmas arba pirmapradė fantazija, esama

visiems trims tipams bendrų bruožų. Didelėje ketvirto skyriaus dalyje aiškinama, kodėl įsivaizdavimas nėra save aktyvuojantis potencialas, o gali būti įveiksmintas tik iš išorės: subjekto (Coleridge'as), sąmonės (Sartre'as) arba psichikos ar socioistorinės plotmės (Castoriadis) – ir tai anaiptol neišsamus dirgiklių sąrašas. Taigi įsivaizdavimas neturi savo intencionalumo – intencijas jam primeta jo aktyvintojo reikalavimai. Tad jis niekada negali būti tapatus intencijos sukeltai savo sutelkčiai – jis atsiskleidžia tik sąveikaudamas su savo skirtingais aktyvintojais. Todėl žaismas yra ir suaktyvinimo produktas, ir jo stimuliuojamos sąveikos sukeliamo produkavimo sąlyga. Šis dvilypis procesas iškelia įsivaizdavimą ir jo esatį – tai žaismo tema, kurios imuosi penktame skyriuje.

Aptartos paradigmos atskleidžia, kaip aktyvinantis veiksnys savo tikslams naudoja pamatinį žaismo judėjimą atgal ir pirmyn, o žaismo nepastovumas laisviau pasireiškia, kai pragmatiniai tikslai mažiau matomi. Šiuo atžvilgiu fiktyvus literatūros komponentas yra linkęs kitaip sutelkti įsivaizdavimą, nes jis turi daug mažiau pragmatinės orientacijos, kurios reikia subjektui, sąmonei arba socioistorinei plotmei – jie visi nukreipia įsivaizdavimą gana specifinėmis kryptimis.

Atverdamas žaismo erdves, fiktyvumas priverčia įsivaizdavimą įgyti formą ir kartu veikia kaip jo pasireiškimo terpė. Fiktyvumo taikinys dar yra tuščias, ir jį reikia pripildyti; o įsivaizdavimui būdingas miglotumas, ir jo sklaidai reikia formos. Vadinasi, žaismas kyla iš fiktyvumo ir įsivaizdavimo koegzistencijos.

Jeigu tokia interpretacija išsilieja į žaismą, pamatinis svyravimas atgal ir pirmyn, per kurį fiktyvumas ir įsivaizdavimas tampa vienas kito kontekstu, literatūros tekstuose įveiksminamas įvairiais lygmenimis: 1) paslankus signifikantas; 2) žaidimai (*agōn, mimikrija, alea, ilinx*); 3) nenuspėjamos keturių pagrindinių žaidimų kombinacijos; 4) žaidimo modusai: laisvas žaismas kaip galimų žaidimo rezultatų anuliavimas ir instrumentinis žaismas kaip atgavimas to, ką išbarstė laisvas žaismas; 5) skirtingų taisyklių, pagal kurias gali būti žaidžiami teksto žaidimai, įvairios kombinacijos; 6) lygis, iki kurio tekstas žaidžia skaitytoją.

Šios susipinančios operacijos aiškiai išskiriamas teksto pozicijas išskleidžia į kintantį jų įvairių galimų santykių daugialypiškumą. Todėl tos pozicijos dalyvauja nebe vien kaip savo atitinkamų referencijos sistemų reprezentantai, bet taip pat keičia aspektus ir santykius, kuriais žaidimas vėl įneša skirtybę į pačias pozicijas. Šiame procese teksto žaidimas iškelia į priešakį tai, ką buvo užtemdęs reprezentacinis įvairių pozicijų pobūdis, o tai, kas iškyla, savo ruožtu darys grįžtamąjį poveikį reprezentavimui. Žaismas tampa atradimo modusu, bet ir pats yra keičiamas to, ką išjudino, – todėl teksto žaidime pačios žaismo formos kaleidoskopiškai persijunginėja tarp to, kas jos yra, ir to, ką jų buvimas užtemdo. Taigi reprezentavimas sukelia abipusį prasiskverbimą to, ką tokie dubliavimai atskiria, o kadangi tuos dubliavimus sukelia žaismas, būtent jis suformuoja reprezentavimo infrastruktūrą.

Epiloge daroma keletas išvadų apie regimą būtinybę to, ką tokia institucija

kaip literatūra gali nurodyti, leisdama inscenizuoti žmogaus dalią nenumatomų modelių maišatyje. Inscenizavimas literatūroje daro suvokiamą nepaprastą žmonių plastiškumą. Būtent dėl to, kad lyg ir neturi apibrėžiamos prigimties, žmonės gali plėstis į beveik neribotą su kultūra susijusių modelių sritį. Negalėjimas konkretizuotis tampa mūsų galimybe išžaisti save beribėje pilnatvėje, nes kad ir kokia ta sritis, nė viena galimybė negali „priversti mus tiksėti". Šis negalėjimas perša mintį apie literatūrinio inscenizavimo tikslą. Jeigu žmogaus prigimties plastiškumas per savo daugialypius su kultūra susietus modelius ir beribį žmogaus ugdymąsi leidžia, literatūra tampa įmanomybės panorama, nes ji nėra suvaržyta nei apribojimų, nei sumetimų, apibrėžiančių institucionalizuotas organizacijas, kuriose šiaip jau ir teka žmogaus gyvenimas. Fiksuodama kintamas savęs formavimo apraiškas ir vis dėlto nesutapdama nė su viena iš jų, literatūra nepabaigiamą mūsų inscenizavimąsi paverčia tarsi pabaigos atidėliojimu.

I. Sufikcininimo veiksmai

1. *Nežodinis fikcijos ir tikrovės pažinimas*

Paplitęs požiūris, kad literatūros tekstai yra fikciniai. Šitaip klasifikuojant, jie aiškiai atskiriami nuo tų tekstų, kuriems tokia savybė nebūdinga ir kurie, pagal dabartinę terminiją, yra aiškinamieji, t. y. anapus savęs turi referentą. Tikrovės ir fikcijos priešpriešа yra vienas iš elementarių dalykų mūsų „nežodiniame pažinime" [*das stumme Wissen, tacit knowledge*] – šiuo pažinimo sociologijos sukurtu apibrėžimu nusakomos tos įsitikinimų atsargos, kurios atrodo tokios tikros, kad jas galima laikyti savaime suprantamomis. Tačiau dar atviras klausimas, ar tikrai patogus skirtumas tarp fikcinių ir nefikcinių tekstų yra toks neabejotinas kaip atrodo. Ar fikciniai tekstai tikrai tokie fiktyvūs, ir ar tie, kurių fikciniais pavadinti negalima, tikrai neturi fikcijų? Šis klausimas yra toks svarus ir šakotas, kad abejotina, ar „nežodinio pažinimo" iškelta fikcijos ir tikrovės priešpriešа gali padėti įveikti šiuos keblumus.

Kitas, regis, irgi labai paplitęs požiūris teigia, kad fikcinis tekstas, neturintis jokio ryšio su pažįstama tikrove, būtų nesuvokiamas. Vadinasi, bandant nusakyti, kas fikciniame tekste yra fiktyvu, turbūt nėra prasmės atskaitos tašku imti senąją perskyrą tarp fikcijos ir tikrovės. Literatūros tekstas yra tikrovės ir fikcijų mišinys ir šiuo atžvilgiu susieja duotybę su išmone. Taigi šiame santykyje iškyla daugiau negu viena priešpriešа, tad fikcijos ir tikrovės dvilypumą patartina pakeisti trilype sąsaja: realumu, fiktyvumu ir įsivaizdavimu. Tekstas susiformuoja būtent iš šios triados: jo negalima redukuoti į tuos jo elementus, kurie paimti iš referencinės tikrovės, bet taip pat negalima susaistyti vien jo fikcinėmis ypatybėmis, nes šios ypatybės nėra savaimis tikslas ar esinys. Veikiau jos pateikia terpę, per kurią išryškėja trečias elementas. Šį elementą aš pavadinau įsivaizdavimu, o jo pagrindinės ypatybės išryškės tolesniame mūsų dėstyme.

Trilypis realumo, fiktyvumo ir įsivaizdavimo santykis ne tik pagrindžia šią fiktyvumo studiją, bet ir teikia geriausias priemones tokios studijos imtis. Senoji fikcijos ir tikrovės priešpriešа numato nežodinį žinojimą, kas yra fikcija ir kas yra tikrovė, fikciją iš esmės apibūdinant tikrovę nusakančių atributų nebuvimu. Toks abejotinas įsitikinimas užtemdė esminę Naujųjų laikų epistemologijos problemą. Šią problemą Naujųjų laikų pasaulis paveldėjo iš dekartiškojo mąstymo: kaip gali egzistuoti tai, kas – nors ir konkretus bei esamas – neturi tikrovės pobūdžio?[1]

[1] Žr. Odo Marquard. „Kunst als Antifiktion – Versuch über den Weg der Wirklichkeit ins Fiktive" // *Funktionen des Fiktiven* (*Poetik und Hermeneutik*, X). Sud. Dieter Henrich ir Wolfgang Iser. München, 1983. P. 35–54.

Ši dilema teikia euristinį pagrindą įprastinę fiktyvumo ir realumo antitezę pakeisti realumo, fiktyvumo ir įsivaizdavimo triada, kuri padės mums grožiniame tekste išryškinti specifinį fiktyvų dėmenį. Fikcijos ir tikrovės dichotomija neišvengiamai numenkina vieną gyvybinį teksto matmenį. Juk neabejotina, kad grožinis tekstas būna kupinas gausybės atpažįstamų dalykų, pririnktų iš socialinio ir kitų užtekstinės tikrovės klodų. Tačiau vien dėl to, kad tokios realijos įtraukiamos į grožinį tekstą – net jei tekste jos atsiduria ne dėl savęs pačių, – jos netampa *ipso facto* fiktyvios. Atsitinka taip, kad grožiniame tekste atkuriant tokias realijas nušviečiami tikslai, nuostatos ir potyriai, kurie jokiu būdu nėra atkuriamos tikrovės dalis. Tad jos pasirodo tekste kaip sufikcininimo veiksmo [*Akt des Fingierens, fictionalizing act*] dariniai. Kadangi šio sufikcininimo veiksmo negalima kildinti iš tekste atkartotos tikrovės, jame aiškiai iškyla įsivaizdavimo plotmė, kuri nepriklauso tekste atkurtai tikrovei, bet kartu yra neatskiriama nuo jos. Šitaip sufikcininimo veiksmas atkurtą tikrovę paverčia ženklu ir tuo pat metu įpavidalina įsivaizdavimą kaip būdą, leidžiantį numanyti, kas tuo ženklu parodoma.

Trilypis realumo[2], fiktyvumo[3] ir įsivaizdavimo[4] santykis yra viena iš pamatinių literatūros teksto ypatybių, iš kurios galima ekstrapoliuoti ypatingą sufikcininimo veiksmo prigimtį. Kai tik realijos perkeliamos į fikcinį tekstą, jos tampa ko nors kito ženklais. Šitaip jos būtinai pranoksta savo pradinį apibrėžtumą. Kai ši transformacija iš apibrėžtumo į neapibrėžtumą atliekama sufikcininimo veiksmo, ima ryškėti pamatinė šio veiksmo savybė: tai yra ribų peržengimas. Sufikcininimo veiksmas yra ne kas kita kaip pažeidimas. Ši pažeidimo funkcija sufikci-

[2] Sąvoka *realumas [das Reale, the real]* įvardija empirinį pasaulį, kuris yra „duotas" literatūros tekstui ir paprastai jam suteikia įvairius atskaitos taškus. Tai gali būti suvokimo sistemos, socialinės sistemos ir pasaulėvaizdžiai, taip pat kiti tekstai su savo specifine sandara arba tikrovės interpretacija. Taigi *realybė* yra diskursų įvairovė, susijusi su autoriaus požiūriu į pasaulį per tekstą.

[3] *Fiktyvumu [das Fiktive, the fictive]* čia laikomas intencionalus *veiksmas*, turintis visas su įvykiu siejamas savybes, tad fikcijos apibrėžimas išvaduojamas nuo įprastinių ją nusakančių ontologinių teiginių. Mat per amžius apibrėžiant fikciją kaip netikrovę, melą ir apgaulę, paprastai siekiama ją priešpriešinti kai kam kitkam (vadinamajai tikrovei), o tai veikiau užtemdo nei nušviečia ypatingą fiktyvumo pobūdį.

[4] Aš įvedžiau terminą *įsivaizdavimas [das Imaginäre, the imaginary]* kaip santykinai neutralią sampratą, dar nepersunktą tradicinių asociacijų. Tokie terminai kaip *vaizduotė* ir *fantazija* būtų netinkami, nes juose glūdi per daug pažįstamų asociacijų ir jos dažnai nusakomos kaip žmogaus sugebėjimai, palyginami su kitais sugebėjimais ir nuo jų atskiriami. Pavyzdžiui, *fantazijos* terminas vokiečių idealizme reiškė visai ką kita negu psichoanalizėje, o ir pastarojoje Freudas ir Lacanas ją suprato anaiptol nevienodai. Literatūrinio teksto atžvilgiu įsivaizdavimas nelaikytinas žmogaus sugebėjimu – mums rūpi jo apraiškų ir veikimo būdai, tad šio žodžio pasirinkimu veikiau apibūdinama programa, o ne apibrėžimas. Turime sužinoti, kaip įsivaizdavimas funkcionuoja, artėdami prie jo per aprašomus padarinius, – tai bandysime daryti tirdami fiktyvumo ir įsivaizdavimo ryšį.

ninimo veiksmą susieja su įsivaizdavimu. Mūsų įprastinėje patirtyje įsivaizdavimas paprastai pasireiškia padriku pavidalu, trapiais įspūdžiais, kurie nesileidžia sutraukiami į konkrečią ir stabilią formą. Įsivaizduojami dalykai žybteli mūsų sąmonėje panašiai kaip kaprizingos šmėklos, ir paskui išnyksta arba įgyja visai kitus kontūrus. „Fantazijos ypatybė, – teigia Husserlis, – yra jos arbitralumas. Dėl to paprastai ji visiškai savavalė."[5] Todėl sufikcininimo veiksmas netapatus įsivaizdavimui ir jo daugiaveidėms galimybėms. Pirmasis, būdamas reguliuojamas veiksmas, yra nukreiptas į tai, kas savo ruožtu įsivaizdavimą sutelkia į konkretų geštaltą – tokį, kuris skiriasi nuo fantazijų, projekcijų ir svajonių, per kurias įsivaizdavimas dažniausiai pasireiškia mūsų kasdienėje patirtyje. Čia irgi peržengiamos ribos, kai iš padrikumo pereinama į apibrėžtumą. Sufikcininimo veiksmas ne tiktai pranoksta realumo apibrėžtumą, bet ir suteikia apibrėžtumą įsivaizdavimui, kuris šiaip jo neturėtų. Šiuo būdu sufikcininimo veiksmas įsivaizdavimui leidžia įgyti vieną esminę realumo savybę, nes apibrėžtumas yra minimalus realybės apibūdinimas. Tai, žinoma, nereiškia, kad įsivaizdavimo plotmė yra reali, nors ji neabejotinai įgyja realybės regimybę įsiverždama į duotąjį pasaulį ir darydama jam poveikį.

Taigi dabar matome du atskirus procesus, išjudinamus sufikcininimo veiksmo. Atkurtoji tikrovė yra nukreipiama į už savęs esančią „tikrovę", o įsivaizdavimas įviliojamas į tam tikrą formą. Abiem atvejais peržengiamos ribos: pranokstamas tikrovės apibrėžtumas ir kartu suvaldomas bei įpavidalinamas įsivaizdavimo padrikumas. Atitinkamai užtekstinė tikrovė įsilieja į įsivaizdavimą, o įsivaizdavimas įsilieja į tikrovę.

Vadinasi, tekstas funkcionuoja atskleisdamas fiktyvumo, realumo ir įsivaizdavimo sąveiką. Nors visi triados komponentai reikšmingi, sufikcininimo veiksmui tenka ypač svarbus vaidmuo: juo peržengiamos ribos to, ką jis organizuoja (išorinės tikrovės), ir to, ką jis paverčia geštaltu (įsivaizdavimo padrikumo). Realumą jis veda į įsivaizdavimą, o įsivaizdavimą į realumą, ir šitaip lemia, 1) kiek tam tikras duotas pasaulis performuluotinas, 2) kiek neduotas pasaulis suvoktinas ir 3) kiek šie pergrupuoti pasauliai atvertini skaitytojo patirčiai.

Štai šitaip performulavus padėtį, senoji fikcijos ir tikrovės antitezė pasirodo esanti neadekvati ir net klaidinanti. Nebylusis pažinimas suponuoja tam tikrą transcendentinį žiūros tašką, kurio nebegalima pagrįsti esant sufikcininimo veiksmui kaip pažeidimui. Taigi mūsų uždavinys dabar yra išryškinti santykius, o ne apibrėžti opozicijas, tad mums nebereikia to transcendentinio taško, kuris buvo būtinas aiškinant fikcijos ir tikrovės priešpriešą. Triada atpalaiduoja nuo šios naštos. Ir tai gerai, ypač atsižvelgiant į tai, kas ištiko Naujausiųjų laikų epistemologiją, kuriai, siekiant nusakyti fikcijos prigimtį, galiausiai teko pripažinti savo pačios

[5] Edmund Husserl. *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung* (Gesammelte Werke, XXIII). Sud. Eduard Marbach. The Hague, 1980. P. 535.

prielaidų fikcinį pobūdį ir, vis labiau įsiveliant į apibrėžtiną fiktyvumą, atsisakyti pretenzijų į pamatinės disciplinos statusą.

3. *Sufikcininimo veiksmų funkcinė diferenciacija: atranka, kombinavimas, demaskavimasis*

Šio trilypio santykio pagrindu galime susitelkti į sufikcininimo veiksmą, kurį, įdėmiau pažvelgus, sudaro trys atskiri veiksmai. Juos galima išskirti pagal jų atliekamas funkcijas. Tikrovės ir įsivaizdavimo susiliejimą sąlygoja keletas viena su kita sąveikaujančių funkcijų. Tačiau visiems šiems veiksmams būdinga tai, kad jie peržengia vienokią ar kitokią ribą.

Būdamas autoriaus produktas, literatūros tekstas yra tam tikras autoriaus kreipimosi į pasaulį būdas. Kadangi šis būdas duotame pasaulyje, kuriuo autorius remiasi, neegzistuoja, jis gali įgyti formą tik įterptas į realų pasaulį. Įterpiama ne tiesiogiai pamėgdžiojant esamus darinius, bet juos pertvarkant. Visuose literatūros tekstuose neišvengiamai esama *atrankos* iš įvairių socialinių, istorinių, kultūrinių ir literatūrinių sistemų, esančių už teksto kaip referencijos laukai. Ši atranka yra žingsnis už ribų ta prasme, kad atrenkami elementai išimami iš sistemų, kuriose jie atlieka savo įprastą funkciją. Tai pasakytina ir apie kultūros normas, ir apie literatūrines užuominas, kurios į kiekvieną naują literatūros tekstą įkomponuojamos tokiu būdu, kad suyra anų sistemų struktūra ir semantika.

Šis faktas turi keletą padarinių. Dėl įsiveržimo į įvairias sistemas pačios tos sistemos patenka į akiratį ir gali būti matomos kaip teksto referencijos laukai. Kol jos tėra duoto pasaulio organizacinės dalys, atliekančios reguliacinę funkciją, jas laikome pačia tikrove ir jų nestebime. Tačiau atrankos veiksmas išardo jų duotą tvarką ir taip paverčia jas stebėjimo objektais. Stebimumas *nėra* tų sistemų sudedamoji dalis – tik atrankos veiksmas sudaro galimybę stebėti. Šitaip iškeliami aikštėn teksto referencijos laukai, ir tai įvyksta būtent tada, kai konkretūs sistemos elementai atskiriami ir perkeliami į literatūros tekstą. Sistemos kaip teksto referencijos laukai išryškėja, kai pakertamos jų organizacinės formos. Šitaip į tekstą įtraukti elementai patys nėra fiktyvūs, bet jų atranka yra sufikcininimo veiksmas, kuriuo esamos sistemos, kaip referencijos laukai, paradoksaliai gali būti atskirtos vienos nuo kitų būtent dėl to, kad peržengiamos jų ribos.

Referencijos laukų stebėjimui perspektyvą suteikia tai, kad kiekvienas laukas suskaidomas į tuos elementus, kurie tekste aktualizuojami, ir tuos, kurie lieka pasyvūs. Nors pasirinktieji elementai iš pradžių nušviečia kokį nors referencijos lauką, atverdami jį percepcijai, jie taip pat leidžia suvokti ir tuos elementus, kuriuos atranka atmetė. Tada pastarieji sudaro foną, kuriame stebima. Sakytume, tarsi tai, kas tekste yra, vertintina pagal tai, ko jame nėra.

Šis procesas, nepaklusdamas referentiškumui, turi įvykio pobūdį. Nėra jokių

išankstinių taisyklių, reguliuojančių atranką. Todėl autoriaus pasirinkimą galima nusakyti tik pagal atliktą atranką. Ši atranka savo ruožtu atskleidžia autoriaus pasirinktą požiūrį į duotą pasaulį. Jeigu pasirinkimo veiksmą reguliuotų iš anksto duotos taisyklės, tas veiksmas nepažeistų esamų ribų, o tiesiog būtų viena iš formų, aktualizuojančių vieną ar kitą galimybę vyraujančios konvencijos struktūroje. O specifinė „įvykio" forma, sukurta atrankos veiksmo, egzistuoja tik tame ir per tai, ką ji sukuria. Ji atriboja referencijos laukus vienus nuo kitų ir paverčia juos aiškiai skiriamomis sistemomis, kurių esamos sąsajos nušluojamos ir kurių pasirinkti elementai, peržengiant ribas, išplečiami į naujas struktūras. Todėl šie elementai dabar kitaip vertinami negu tada, kai turėjo savo vietas atitinkamose sistemose. Ištrynimas, išplėtimas, pervertinimas – tai yra trys pamatiniai „pasaulio darymo būdai", nusakyti Nelsono Goodmano[6].

Šios operacijos nurodo tam tikrą tikslą, nors pačiame fikciniame tekste jis neverbalizuojamas. Taigi atranka, kaip sufikcininimo veiksmas, atskleidžia teksto intencionalumą. Ji įtraukia į tekstą užtekstines realijas, pasirinktus elementus paverčia vienas kito kontekstais ir pateikia juos stebėti greta tų elementų, kuriuos atmetė, – šiuo būdu sukelia dvišalį abipusės apžvalgos procesą: esami elementai regimi per nesamus, o nesami – per esamus. Tai suteikia perspektyvą suvokti tarpusavio sąveikas. Visas procesas iškelia į dienos šviesą teksto intencionalumą, kai teksto realybė susidaro tik realybę prarandant tiems empiriniams elementams, kurie, perkeliami į tekstą, buvo atplėšti nuo savo pirminės funkcijos.

Jeigu mes ir toliau aptarinėsime tik tai, ką tekstas *daro*, o ne tai, ką jis turėtų reikšti, išsivaduosime nuo vieno atkaraus kritinės analizės baubo – bandymo nustatyti tikrąją autoriaus intenciją. Noras prasiskverbti į autoriaus ketinimus paskatino begalę autoriaus sąmonės tyrinėjimų, kurių rezultatai geriausiu atveju tėra spekuliatyvūs. Norint atskleisti teksto intenciją, geriausios galimybės atsiveria tiriant ne autoriaus gyvenimą, užmojus ir įsitikinimus, o intencionalumą, kuris reiškiasi pačiame fikciniame tekste per užtekstinių sistemų atranką. Teksto intencionalumą sudaro tai, kaip jis atitrūksta ir atsiriboja nuo tų sistemų, su kuriomis save siejo. Tad intencija yra ne pasaulyje, į kurį nurodo tekstas, bet ji nėra ir vien įsivaizduojamas dalykas: ji yra pasirengimas panaudoti įsivaizdavimą, kai panaudojimas priklauso nuo duotosios situacijos, kurioje jis bus pritaikytas.

Taigi atranka yra sufikcininimo veiksmas tiek, kiek ji atriboja vienus nuo kitų teksto referencijos laukus, kartu išryškindama ir peržengdama jų atitinkamas ribas. Iš šios veiklos kyla teksto intencionalumas, kurio nereikia tapatinti nei su duota sistema, nei su įsivaizdavimu kaip tokiu (nes jo sąlygotumą daug lemia referencinės užtekstinės sistemos). Tai veikiau yra „pereinamasis objektas" [*transitional object*][7] tarp tikrovės ir įsivaizdavimo, turintis itin svarbią aktualumo sa-

[6] Žr. Nelson Goodman. *Ways of Worldmaking*. Hassocks, U. K., 1978. P. 10–17, 101–102.
[7] Šį terminą pavartojo D. W. Winnicot knygoje *Playing and Reality* (London, 1971. P. 11–14).

vybę. Aktualumas yra pamatinė sudedamoji įvykio ypatybė, o teksto intencionalumas yra įvykis ta prasme, kad jis nesibaigia referencijos laukų nubrėžimu, bet suardo juos, kad jų elementus paverstų medžiaga sau pasirodyti. Aktualumas yra tas būdas, kuriuo įsivaizdavimas veikia tikrovę.

Atrankos veiksmą, kaip vieną iš sufikcininimo veiksmų, papildo kombinavimo veiksmas. Tekste kombinuojami įvairiausi elementai – nuo žodžių ir jų reikšmių iki įtrauktų užtekstinių dalykų ir, pavyzdžiui, schemų, kuriomis organizuojami personažai bei veiksmai. Kombinavimas taip pat yra sufikcininimo veiksmas su tuo pačiu pamatiniu veikimo būdu – ribų peržengimu.

Leksikos plotmėje tai, pavyzdžiui, neologizmai, kaip Joyce'o sumanytas žodis *benefiction*, suderinantis žodžius *benefaction, benediction* ir *fiction*. Čia leksinės reikšmės vartojamos siekiant atpalaiduoti semantinius suvaržymus. Tam tikro žodžio leksinė reikšmė išblukinama ir įdiegiama nauja reikšmė neprarandant ankstesniosios. Tai sukuria figūros ir fono santykį, leidžiantį kartu ir atskirti individualius elementus, ir nuolat kaitalioti dėmesio centrą tarp jų. Pagal tai, kuri referencija iškyla į pirmą planą, o kuri sudaro antrą, keičiamas semantinis krūvis. Galiausiai referencijų nestabilumas ir sukuria svyruojantį semantinį spektrą, kurio nebegalima visiškai tapatinti su kuriuo nors jo leksiniu sandu, nors be jų visų stabilumo jis negali egzistuoti.

Panašiai atpalaiduojama ir rimuojant, tarkim, T. S. Elioto „Prufroke":

Should I, after teas and cakes and ices,
Have the strength to force the moment to its crisis?[8]

Savo sąskambiais rimai akcentuoja semantinį skirtumą. Panašumams demonstruojant savo nevienodumą, kombinavimas čia yra priemonė atskleisti tai, kas skirtinga panašume. Vėl turime figūros ir fono santykį: „krizė" gali pasirodyti banali, o „ledai" (*ices*) gali įgyti iki tol neįsivaizduotą reikšmę. Galutinis šio ir kitų panašių strateginių ėjimų poveikis sustiprina semantinį potencialą – kombinuojama taip, kad pirmojo ir antrojo plano santykis gali būti pakreiptas kone bet kaip.

Tai, kas tinka leksikos plotmei, tiek pat galioja ir užtekstiniams bei tekstiniams elementams, kurie grožinėje prozoje sudėlioja personažų ir jų veiksmų visumą. Teksto semantinės erdvės sudaromos iš atrinktų išorės elementų ir nužymimos personažų ir veiksmų schema. Bet čia mes irgi turime pamatinį pirmojo ir antrojo planų santykį, nes herojus paprastai peržengia semantinių ribų suvaržymus.[9] Taigi atitinkamo referencijos lauko aktualumas gali išblukti ir vėl išryškėti, atskleisdamas aibę galimų derinių, neaptinkamų konkrečiuose teksto segmentuose.

Šiuo būdu kombinavimas ir atranka, kaip sufikcininimo veiksmai, tekste su-

[8] Eliot T. S. *Collected Poems 1909–1935*. London, 1954. P. 13–14.

[9] Žr. Lotman J. M. *Die Struktur literarischer Texte*. Vertė Rolf-Dieter Keil. München, 1972. P. 342 ir toliau.

kuria santykius. Kaip minėjome, atrankos procese šie santykiai atveria teksto intencionalumą, o štai kombinavimo procese jie iškelia teksto „faktiškumą", tai, ką Goodmanas pavadino *fact from fiction* (faktu iš fikcijos)[10]. Šį teksto faktiškumą sukuria santykių procesas [*Relationierung, relational process*] per jame derinamų elementų apibrėžtumą ir per šių elementų sąveiką. Todėl teksto faktiškumas nėra tekste derinamų elementų savybė – jį veikiau konstituoja tai, kas teksto sukuriama. Kai tik tekste realizuojamas koks nors santykis, vienas su kitu susieti elementai paprastai pakinta, nes vieniems jų aspektams suteikiama pirmenybė prieš kitus. Taigi nors kiekvienas santykis tampa stabilesnis ką nors atmesdamas, jis sukuria savo nepasirinktų savybių foną. Jos yra tarsi realizuotos kombinacijos metamas šešėlis ir padeda suteikti jam pavidalą. Šitaip nesamybė tampa esamybe. O kadangi realizuotoji kombinacija semiasi gyvastį iš to, ką ji atmetė, santykiavimas, kaip sufikcininimo veiksmas, akivaizdžiai suveda draugėn realizuotą ir nesantį lygmenis. Tai savo ruožtu pakerta realizuotus santykius, stumia atgal į egzistencijos fone šešėlį, kad aikštėn iškiltų nauji santykiai ir šiame fone taptų stabilūs. Vadinasi, santykių procesas peržengia būdingas kiekvieno darinio ribas, juos sujungia, bet paskui – pagal kiekvieno konkretaus teksto intencionalumą – kiekvieną realizuotą jungtį leidžia peržengti jos atmestoms galimybėms.

Savaime suprantama, kad santykiai plėtojasi daugeliu skirtingų būdų. Vis dėlto, norint suvokti ypatingą šio sufikcininimo veiksmo pobūdį, verta aptarti tam tikras santykiavimo kategorijas, kurioms reikia išskirtinio dėmesio. Grožiniame tekste įžvelgtinos trys suvaržymų atpalaidavimo arba ribų peržengimo plotmės.

Pirma, santykių procesas tekste sutvarko atrinktas užtekstines konvencijas, vertybes, aliuzijas, citatas ir pan. Kaip teigia Jonathanas Culleris, „Grožinė literatūra vienoje vietoje gali sutelkti įvairias kalbas, akcentus, požiūrio taškus, kurie kitose diskurso rūšyse, skirtose konkrečiam empiriniam tikslui, prieštarautų vieni kitiems"[11]. Tarpusavy prieštaringus teksto elementus suderina tarp jų užmegzti santykiai. Šiuos santykius sunku sistemingai nusakyti, kadangi to, kaip klostosi santykiai, nereguliuoja jokios tikėtinos taisyklės. Priešingai, – tariant Cullerio žodžiais, „bet kokio, netgi mimetiškiausio teksto galia ir jėga glūdi tuose momentuose, kurie pranoksta mūsų gebėjimą kategorizuoti ir kertasi su mūsų interpretaciniais kodais, bet vis dėlto atrodo teisingi"[12]. Faktą, kad tokie ryšiai būna įtikinami be jokių kodais reguliuojamų taisyklių, daugiausia lemia tai, kaip sujungti elementai praplečiami už jų ankstesnio galiojimo ribų. Naujos vertės mus įtikina nemaža dalimi dėl to, kad jas nuolat remia santykiaujančios normos ir konvencijos, iškeltos iš jų pirminio konteksto ir šitaip perkoduotos. Šis procesas ypač ryškus naracinėje literatūroje, kur personažai atstovauja skirtingoms normoms, ku-

[10] Žr. Goodman. *Ways of Worldmaking*, p. 102.

[11] Jonathan Culler. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*. Ithaca, 1975. P. 261.

[12] *Ten pat*.

rių galiojimą santykių procesas atskleidžia tik tam, kad neišvengiami šių normų apribojimai taptų jų pažeidimo atspirties tašku.

Kita santykiavimo plotmė matoma pagal tai, kaip tekste išdėstomos konkrečios semantinės erdvės. Taip susidaro teksto vidiniai referencijos laukai, iškylantys per santykius su į tekstą įtrauktais elementais ir jų tarpusavio santykius. Paprastai šie referencijos laukai teikia herojui progą peržengti jų ribas. Toks ribų peržengimas, tariant Lotmano žodžiais, yra siužetą kuriantis įvykis. Tai yra „revoliucinis elementas", nes jis laužo „priimtą klasifikaciją"[13].

Ši struktūra poezijai tinka ne mažiau kaip prozai. Pavyzdžiui, lyrinis herojus yra taškas, kuriame susikerta schemos, įtrauktos į eilėraštį iš įvairių užtekstinio diskurso formų, bet jos turi būti pranoktos, kad lyrinis herojus – kaip jų susikirtimo taškas – pasiektų individualų pavidalą.[14] Kaip ir romano herojus, lyrinis herojus gali susiformuoti tik išsiverždamas iš eilėraštyje pateiktos semantinės topografijos, išeidamas už jos ribų. Toks kėsinimasis į tekste sukurtą semantinę sistemą turi įvykio pobūdį, nes iš to kylančios semantinės fazės „referencija" atpalaiduoja apibrėžtumą, iš pradžių suformuotą atrankos ir kombinavimo. Johannesas Andereggas teigia, kad „fikcinių personažų veiksmai mus domina tiek, kiek jie teikia santykių galimybes. Šiuo atveju fikcija yra ne tik *santykiavimas*, bet ir galimų santykių arba pranešimo apie juos *pateikimas*"[15]. Santykių proceso gebėjimas pateikti save rodo, kaip daug santykių gali būti tarp elementų ir kiek gali būti transformuoti elementai, sudėstyti skirtinguose santykių tinkluose.

Trečioji santykiavimo plotmė yra jau aptartas leksinis lygmuo. Jame leksinių reikšmių suvaržymai atpalaiduojami per jų tarpusavio įtaką: „reikšmės išnyksta užleisdamos vietą tam tikriems santykiams"[16]. Šioje plotmėje kombinavimas, kaip sufikcininimo veiksmas, daro ypatingą poveikį kalbai. Išblunka ir tiesioginė žodžių prasmė, ir jų denotacinė funkcija. Santykių procesas reiškiasi atpalaiduodamas leksinių prasmių suvaržymus, kėsindamasis į semantines erdves ir galiausiai tuo būdu iš naujo koduodamas ir perkoduodamas. Tačiau pats šis procesas atvirai neverbalizuojamas. Vadinasi, santykiavimas – kaip sufikcininimo veiksmo padarinys – pasireiškia paveikdamas per kalbą, bet pats tas poveikis neišsakomas.

Kalbos denotacinę funkciją santykių procesas paverčia figūratyvine funkcija. Bet, nors šioje figūratyvinėje vartosenoje denotacinis kalbos pobūdis sutramdomas, tokia kalba turi ir referencijų. Tačiau šios referencijos negali būti prilygina-

[13] Lotman, p. 334.

[14] Žr. Karlheinz Stierle. „Die Identität des Gedichts – Hölderlin als Paradigma" // *Identität* (*Poetik und Hermeneutik*, VIII). Sud. Odo Marquard ir Karlheinz Stierle. München, 1979. P. 505–552; t. p. mano atsaką – „Figūrationen des lyrischen Subjekts", *ten pat*, p. 746–749, – kuriame bandoma pratęsti Stierlės tezę.

[15] Johannes Anderegg. *Literaturwissenschaftliche Stiltheorie* (Kleine Vandenhoek-Reihe 1429). Göttingen, 1977. P. 93. Santykiavimo sąvoka Andereggo stiliaus teorijoje taip pat yra esminė.

[16] Goodman. *Ways of Worldmaking*, p. 93.

mos esamoms sistemoms – jų tikslas yra raiška ir pateikimas. Jeigu, sekdami Goodmanu[17], raišką ir pateikimą laikysime figūratyvinės kalbos padariniais, galėsime padaryti dvi išvadas:

1. Pati referencija nėra lingvistinio pobūdžio, bet ji nėra ir objektyvi duotybė, kuriai įvardyti tereikia denotacinės kalbos. Todėl ši kalbos forma pranoksta denotacinę kalbos funkciją, kad per savo figūras atskleistų savo referencijų neišverčiamumą.

2. Tuo pat metu ši kalba savo figūratyvumu referencijas padaro sučiuopiamas. Ji sumenksta iki analogo, teturinčio sąlygas, kuriomis referencija įmanoma, bet ji negali būti tapati tai referencijai. Todėl šios figūratyvinės kalbos funkcijoje galime įžvelgti keistą dviprasmiškumą: kaip analogas ji leidžia ir sąlygoja sučiuopiamumą, o kaip ženklas žymi kalbinį neišverčiamumą to, į ką nurodo.

Dabar galima užfiksuoti fiktyvumo savybę, pasireiškiančią įsibėgėjant santykių procesui. Kombinavimas, kaip sufikcininimo veiksmas, įsivaizdavimui suteikia specifinę formą pagal užmegztinus santykius. Ši įsivaizdavimo forma nesileidžia verbalizuojama. Tačiau tuo pat metu ji negali išsiversti be kalbos, nes kalba parodo, kas konkretizuotina. Ji taip pat leidžia įpavidalinti konkretizavimą ir šitaip sukurti grįžtamąjį ryšį su esamomis realijomis.[18]

Kol kas aprašėme du sufikcininimo veiksmus, būdingus grožiniam tekstui: atranką ir kombinavimą. Abu jie susiję su literatūrinių ir sociokultūrinių sistemų ribų ir, kita vertus, su teksto vidinių referencijos laukų ribų peržengimu. Dėmesį perkėlus nuo atrankos prie kombinavimo, išryškėjo didesnis sudėtingumas. Kombinavimas tuo pat metu vyksta dviejose plotmėse. Per santykių procesą iš atrinktos medžiagos turi susidaryti referencijos laukai, kurie savo ruožtu turi būti sujungti tarpusavy, šitaip atsiverdami transformacijai dėl sąveikos. Šią gana sudėtingą diferenciaciją dar labiau komplikuoja kitas sufikcininimo veiksmas, kuriuo fikcinis tekstas demaskuoja savo fikciškumą.

Literatūros tekstai turi įvairių signalų, parodančių jų fiktyvumą. Būtų nuobodu čia dėstyti visą tų signalų repertuarą. Svarbiau tai, kad šie signalai negali būti siejami vien su kalbiniais teksto ženklais. Visos pastangos traktuoti juos kaip kalbinius buvo nesėkmingos. Mat šie signalai tampa reikšmingi tik per konkrečias istorines, autoriui ir publikai bendras konvencijas. Tad signalai apeliuoja ne į patį fikciškumą, bet į konvencijas, sudarančias tam tikros sutarties tarp autoriaus ir skaitytojo pagrindą, o tos sutarties sąlygos tekstą įtvirtina ne kaip diskursą, o kaip „inscenizuotą diskursą"[19]. Tarp akivaizdžiausių ir patvariausių tokių signa-

[17] *Ten pat*, p. 29–33, 102–107.

[18] Fiktyvumo ir įsivaizdavimo sąveika smulkiau aptariama 4 skyriaus poskyryje „Fiktyvumo ir įsivaizdavimo sąveika".

[19] Žr. Rainer Warning. „Der inszenierte Diskurs. Bemerkungen zu pragmatischen Relation der Fiktion" // *Funktionen des Fiktiven* (*Poetik und Hermeneutik*, X). Sud. Dieter Henrich ir Wolfgang Iser. München, 1983. P. 183–206.

lų yra literatūros žanrai, įgalinantys plačią sutarties tarp autoriaus ir skaitytojo sąlygų įvairovę. Netgi tokie nauji išradimai kaip negrožinis romanas [*nonfiction novel*] atskleidžia tą pačią sutarties funkciją, nes jie turi apeliuoti į konvenciją prieš paneigdami ją.

Fikciškumo demaskavimosi implikacijos toli siekia. Visiems žinoma, kad fiktyvumas neapsiriboja literatūros tekstais. Fikcijoms tenka esminis vaidmuo pažinimo ir elgesio veikloje, taip pat pagrindžiant institucijas, visuomenes bei pasaulėvaizdžius.[20] Kitaip nei minėtos neliteratūrinės fikcijos, literatūros tekstas atskleidžia savo fikciškumą. Dėl to jo funkcijos turi smarkiai skirtis nuo panašių dalykų, maskuojančių savo fikcinį pobūdį. Žinoma, maskuojama nebūtinai norint apgauti – kartais fikcijos prireikia siekiant ką nors paaiškinti ar net pagrįsti, ir tai nepavyktų, jeigu išaiškėtų fiktyvumas. Fikciškumo nuslėpimas paaiškinimui suteikia tikrovės *regimybę* – tai būtina, nes fikcija kaip paaiškinimas funkcionuoja kaip konstitutyvus šios tikrovės pamatas.

Ir priešingai – fikcinio teksto demaskavimasis signalizuoja skaitytojui, kad čia reikia kitokio požiūrio. Nesugebėjęs atpažinti šio sutartinio ženklo, skaitytojas netinkamai reaguoja – tai nereta literatūros tema. Štai, tarkim, Fieldingo „Tome Džonse" Partridžas „Hamleto" vaidinimą palaiko tikrove, o ne spektakliu, ir dėl ten vykstančių šiurpių dalykų mato reikalą įsikišti.[21] Panašiai ir „Vasarvidžio nakties sapne" Šekspyras pateikia puikų pavyzdį, kai vaidinantys amatininkai primena žiūrovams, kad nereikia bijoti liūto, nes jis netikras, vaidinamas dailidės Rūgščiaus. Šitoks demaskavimas čia parodo ne tiek teksto fikciškumą, kuris aiškus visiems, bet naivumą požiūrio, nesugebančio užfiksuoti fikcinės konvencijos signalų. Signalizuodama apie savo fikciškumą, fikcija reikalauja kitokio požiūrio negu tais atvejais, kai fikcijos slepia savo fikciškumą.

Be to, fikciniame tekste būna daug identifikuojamų fragmentų iš išorinio pa-

[20] Žr., be kitų: Arnold Gehlen. *Urmensch und Spätkultur. Philosophische Ergebnisse und Aussagen*. Frankfurt/M., 1975. P. 205–216.

[21] Henry Fielding. *The History of Tom Jones*, XVI, 5.

Floyd Merrell veikale *Pararealities: The Nature of our Fictions and How we Know Them* (Purdue University Monographs in Romance Languages, 12) (Amsterdam ir Philadelphia, 1983. P. 25–26) šitaip analizuoja tokią situaciją:

Įsivaizduokite išsigandusį berniuką kine. Tam tikru veiksmo metu, kai ekrane staiga pasirodo pabaisa, berniukas, tarkim, staiga susiraukia, tvirčiau suima kėdės ranktūrį ir surinka. Atrodo, kad tai *automatinė fiziologinė reakcija*. Berniuko *subjektyvusis „aš"*, matyt, kažkaip tampa ekrane matomo fikcinio konstrukto dalimi – tokiu būdu, kad randasi tiesioginė sąsaja tarp jį pasiekiančių jutimų duomenų ir jo vidinio įsivaizduojamo pasaulio – sumanytos ir suvokiamos fikcijos. Tas fikcinis pasaulis, žinoma, yra grynas pramanas, ir jaunuolis tą netgi patylom suvokia. Bet tą akimirką, kai surinka, jis, ko gero, įsivaizduoja save fikcinio konstrukto „viduje", ir kadangi tas konstruktas yra dalis jo jutimų duomenų, gaunamų iš „išorės", jis projektuoja jį *į* savo „realaus pasaulio" potyrius. Vadinasi, jo svyravimai tarp fikcijos ir „realaus pasaulio" *tarsi* patyrė „trumpą sujungimą", tad sekundės dalelę jis lyg ir buvo grynai fikcijos rėmuose: tai buvo jo vienintelis „realus pasaulis".

saulio ir ankstesnės literatūros. Tačiau šios atpažįstamos „realijos" turi sufikcinimo ženklą. Šitaip įtrauktas „realus" pasaulis atsiduria, taip sakant, skliaustuose, parodančiuose, kad tai nėra kokia nors duotybė, bet *tarsi* duotybė. Kai fikciškumas demaskuojasi, į paviršių iškyla svarbi fikcinio teksto ypatybė: visas tekste sudėstytas pasaulis virsta dariniu „tarsi" [*Als-Ob*]. Šios išlygos (menamai priimamos vos tik pradėjus skaityti) šviesoje aišku, kad turime sustabdyti visas natūralias nuostatas, turimas „realaus" pasaulio atžvilgiu, ir tai iš tiesų padarome susidūrę su reprezentuojamu pasauliu. Jis tekste yra ne dėl savęs, o ir jo funkcija nėra vien denotuoti tam tikrą realybę. Mūsų natūralios nuostatos atsiduria skliaustuose taip pat kaip ir „realus" pasaulis.

Čia galime pamatyti pirmą esminį skirtumą tarp literatūrinės fikcijos ir fikcijos, maskuojančios savo fikciškumą: pastarojoje mūsų natūralios nuostatos išlieka nepakitusios. Juk galbūt maskavimo tikslas ir yra išlaikyti nepaliestas mūsų natūralias nuostatas, kad fikcija būtų laikoma realybe, galinčia paaiškinti realijas. Bet ten, kur pasaulis ir mūsų nuostatos išskiriamos, tas pasaulis negali sau likti objektu – jis turi būti kokio nors tyrimo arba manipuliavimo objektas. Taigi fikciniame tekste tikrovė gali būti atkuriama, bet ji ten esti tam, kad būtų pranokta – dėl to ir suskliaudžiama. Kur tik būna šie skliaustai, išryškėja tikslas, kuris niekada negali būti reprezentuojamo pasaulio savybė – didele dalimi dėl to, kad tas pasaulis sudaromas iš atrinktų išorinio pasaulio segmentų. Šiame daugialypiame tiksle pragmatinė literatūros kūrinio funkcija užgožiama, nes fikcijos būna neatskiriamai susietos su savo funkcijomis. Tekste reprezentuota tikrovė reprezentuojama ne dėl jos pačios – ji yra nuoroda į kažką kitą, nors jos funkcija yra tą kitą padaryti sučiuopiamą.

Kad geriau tai suprastume, atidžiau pažvelkime į minėtąjį darinį „tarsi". Kaip teigia Vaihingeris, ši dalelytė reiškia, kad iškelta „sąlyga yra nereali arba neįmanoma"[22]. Fikciniame tekste išnyrantis pasaulis vertinamas tarsi tai būtų tikrovė, bet sulyginimas yra tik menamas – tai, kas yra tekste, susieta su tuo, kuo tekstas nėra. *„Šitaip kokio nors dalyko sutapatinimas su būtinais neįmanomo arba nerealaus atvejo padariniais reiškiamas kaip reikalavimas...* Taigi čia prasimanomas neįmanomas atvejis, iš kurio padaromos būtinos išvados, ir su šiomis išvadomis, kurios taip pat turi būti neįmanomos, sutapatinami reikalavimai, kurie patys *nekyla* iš esamo pasaulio."[23] Darinys „tarsi" *„esamą kažką sulygina su nerealaus arba neįmanomo atvejo pasekmėmis"*[24]. Jeigu fikcinis tekstas sujungia reprezentuojamą „realų" pasaulį su „neįmanomu", reprezentavimas apibrėžia tai, kas savo prigimtimi turi būti neapibrėžta. Tai ir yra tas įsivaizdavimas, kurį sufikcini-

[22] Hans Vaihinger. *Die Philosophie des Als Ob. System der theoretischen, praktischen und religiosen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus*. Leipzig, 1922. P. 585.

[23] *Ten pat*, p. 585–586.

[24] *Ten pat*, p. 591.

nimo veiksmai perteikia tekste reprezentuojamu pasauliu. Pasak Vaihingerio:

> [K]ai būna įsivaizduojamas palyginimas arba palyginimas su kokiu nors įsivaizduojamu dalyku, ir šis palyginimas nėra *tik* tuščias idėjų žaismas – jis turi tam tikrą *praktinį tikslą*, tad iš palyginimo gali kilti pasekmės, dalelytė „tarsi" atsiduria savo vietoje, nes ji [...] esamą kažką lygina su būtinomis įsivaizduojamo atvejo pasekmėmis. Čia reikia pabrėžti, kad ši įsivaizdavimo veikla privalo turėti kokį nors praktinį pritaikymą, praktinį tikslą, nes tik tokiu atveju iš įsivaizdavimo funkcijos bus padarytos *išvados* – nėra taip, kad kas nors nerealus būtų laikomas realybe be jokio tikslo.[25]

Jeigu šiam tikslui „įsivaizdavimas" įgauna savo pavidalą, aišku, kad reprezentuojamas pasaulis negali būti teksto tikslas, bet veikiau turi būti palyginimo sandas, sučiuopiantis užgožtą teksto matmenį.

Šią funkciją atlieka reprezentuojamas pasaulis, bet reikia nepamiršti, kad jis yra dvilypis: jis gali turėti denotacinę arba figūratyvią referenciją. Bet kadangi reprezentuojamas pasaulis, kaip matėme ištyrę atrankos ir kombinavimo prasimanomuosius veiksmus, iškilo iš vyraujančio intencionalumo ir santykių proceso, jis iš esmės negali būti tapatus jokiam duotam pasauliui. Vadinasi, tekste reprezentuotas pasaulis nebūna nei grynai denotacinis, nei grynai reprezentuojamasis. Atsižvelgiant į tai, kad reprezentuotas pasaulis pats yra sufikcininimo veiksmų padarinys, bent kartą peržengęs šį išnyrantį pasaulį „tarsi" nušviečia ribų pažeidimą kaip pamatinę sufikcininimo savybę. Aprašytieji atrankos ir kombinavimo veiksmai bei darinys „tarsi" sukabinami it krumpliaračiai. Jie leidžia pakopomis perkoduoti duotąsias realijas, ir dėl to mes galime suvokti ir šias realijas, ir jų perkodavimo procesą.

Kaip svarbu atskirti denotacinę ir figūratyvinę reprezentavimo referenciją, ryškiai parodo Dürrenmatto pareikšta kritika dėl to, kaip jo pjesę „Senos damos vizitas" pastatė Giorgio Strehleris. Dürrenmattas teigė, kad Strehleris suklydo sceną geležinkelio stotyje perteikdamas kaip galima realistiškiau. Jis skundėsi, kad spektaklio realizmas tegalėjo sunaikinti pjesę. Kitaip sakant, Dürrenmatto nuomone, jo pjesė buvo kupina fikcinių signalų, rodančių, kad reprezentuojamas pasaulis turi apsireikšti darinio „tarsi" pavidalu. Bet, režisieriui eliminavus šiuos signalus, o kartu ir darinį „tarsi", reprezentavimo akcentas pasislinko į konkrečią tikrovę, kurią teatro žiūrovas gali verifikuoti empiriniame pasaulyje.

Siekdamas parodyti tikrovę, toks pastatymas neatlieka savo figūratyvinio vaidmens, kuris, nors ir svarbus autoriui, čia lieka tuščias. Didindamas tikrovės iliuziją denotacinės funkcijos išskirtiniu iškėlimu į pirmą planą, pastatymas kelia klausimą, ko jo reprezentavimu siekiama. Juk mums susidūrus su tuo, kas pažįstama, reprezentavimas atrodys pertekliškas (nebent jis pateikiamas kaip nors rafinuotai). Tik tada, kai tas pertekliškumas padaromas reprezentavimo būdu, pasijaučia figūratyvinė funkcija. Šiuo atveju pertekliškumas yra ne dėl savęs pa-

[25] *Ten pat*, p. 589.

ties, o nurodo į ką nors kitką. Tokį būdą naudoja šiandienė dokumentinė literatūra, bet Dürrenmattas to, aišku, nesiekė.

Iš Dürrenmatto pastabų aišku, kad mėginimas išversti fikciją atgal į realybę ardo matmenį „tarsi". Reprezentuojamas pasaulis liaujasi buvęs to, kas sučiuoptina, analogu. Jeigu tai suardo reprezentuojamą pasaulį, peršasi klausimas, ar reprezentavimą galima tapatinti su mimeze. Kadangi reprezentuojamas pasaulis suskliaudžiamas, jis negali pats įgyti apibrėžtos formos, o turi rasti ją per savo sąsają su kuo nors kitu. Strehlerio „liapsusas" ryškiai atskleidžia reprezentuojamo pasaulio dvilypumą – kruopščiame pastatyme jis būtų išlaikęs tik tiek denotacinės funkcijos, kad jos užtektų kaip pagrindo figūratyvinei funkcijai (t. y., kad tą pasaulį būtų galima patirti *tarsi* realų). Vadinasi, denotacija turi netekti savo pirminės funkcijos, kad parodytas pasaulis būtų laikomas *tarsi* realiu. Šiuo pasikeitimu į „tarsi" reprezentuojamas pasaulis pasiekia tikslą, užgožiamą jo figūratyvinio lygmens. Jeigu denotacinė funkcija tampa pavaldi figūratyvinei, išryškėja dvilypis reprezentuojamo pasaulio pobūdis: jis pakankamai konkretus, kad būtų suvokiamas kaip tam tikras pasaulis, ir kartu jis yra analogas, per konkretų pavyzdį parodantis, kas apčiuoptina.

Kadangi teksto pasaulis laikytinas tik *tarsi* realiu, jis tampa dalimi palyginimo, kuris – pagal darinį „tarsi" – turi būti susietas su kuo nors „neįmanomu" ar „nerealiu" (t. y. abiem atvejais su kuo nors kitu negu jis pats). Būti matomam „tarsi", ko gero, ir yra užmegsimo santykio tikslas, o tai, be kita ko, reiškia, kad reikia susikurti padėtį, iš kurios galima stebėti reprezentuojamą pasaulį.

Kadangi savybė stebėti pačiam save pasauliui nėra būdinga, darinys „tarsi" pasitelkia reprezentuojamą pasaulį ir taip skatina skaitytojo emocinę reakciją. Suformuojamos nuostatos, kuriomis pranokstamas reprezentuojamas pasaulis, ir kartu apčiuopiamus kontūrus įgyja „neįmanomi" arba „nerealūs" aspektai. Kadangi reprezentuojamas pasaulis nėra tikras pasaulis, bet skaitytojas įsivaizduoja *tarsi* jis būtų tikras, aišku, kad skaitytojo reakciją turi reguliuoti šis reprezentavimas. Šitaip „tarsi" recipientą skatina įsivaizdavimo veiksmams ir leidžia jam sučiuopti, ką norima perteikti teksto pasauliu. Ši veikla negali būti apibūdinta kaip subjektyvi arba objektyvi, nes sukeltą sučiuopiamumą modeliuoja reprezentuojamas pasaulis, kurio pranokimas atveria matmenį, konkretizuotiną vaizduotėje. Šiame įsivaizdavimo procese vėlgi peržengiamos ribos: teksto pasaulis pranokstamas, ir įsivaizdavimo migla įgyja pavidalą. Įsivaizdavimo reakciją į tekste reprezentuojamą pasaulį sukelia darinys „tarsi", susidarantis per nuostatas, kurių laikytis tekste pateikto pasaulio atžvilgiu skatinamas skaitytojas.

Trumpai apibendrinkime, ką gali padaryti „tarsi", kaip sufikcininimo veiksmas. Fikciškumo demaskavimasis reprezentuojamą pasaulį suskliaudžia ir šitaip nurodo, kad čia esama tikslo – stebėti reprezentuojamą pasaulį. Stebėjimui reikia padėties, ji neišvengiama, dėl to recipientas, verčiamas reaguoti į tai, ką stebi, susidaro nuostatas. Šitaip iškyla į šviesą fikcijos demaskavimosi tikslas.

Be to, jeigu reprezentuojamas pasaulis pateiktas ne tam, kad parodytų duotąjį pasaulį, ir, vadinasi, būtų paverstas analogu, jis tuo pat metu gali turėti du skirtingus tikslus. Reprezentuojamo pasaulio sukelta reakcija gali būti nukreipta apčiuopti tai, ką norima „išreikšti". Nepaisant to, analogas tuo pat metu gali nukreipti reakciją į empirinį pasaulį, iš kurio semiantis sudarytas teksto pasaulis, ir tada šis pasaulis bus matomas iš tokio žiūros taško, kuris jam niekada nepriklausė. Tokiu atveju pasimatys išvirkščia dalykų pusė. Analogo dvilypumas niekada neatmes nė vienos iš šių dviejų galimybių – iš tiesų jos gal net įsiskverbia viena į kitą ir padaro sučiuopiama tai, kas būtų likę paslėpta.

Dabar kyla klausimas, ar ši teksto paleista įsivaizdavimo veikla sukelia atbalsį skaitytojui. Kitaip sakant, ar „tarsi" sukelia ne tiktai suskliausto pasaulio peržengimą, bet ir išprovokuoja skaitytoją išeiti iš įprastinio nusiteikimo? Ieškodami atsakymo į šį klausimą, pasvarstykime konkretų pavyzdį – kaip aktorius atlieka Hamleto vaidmenį? Aktorius niekada negali visiškai susitapatinti su Hamletu – bent jau dėl to, kad jis tiksliai nežino, kas tas Hamletas yra. Jis visada turi likti iš dalies savimi – tai reiškia, kad jo kūnas, jausmai ir sąmonė funkcionuoja kaip analogas, įgalinantis jį reprezentuoti tai, kas jis nėra. Šis dvilypumas leidžia jam pateikti tam tikrą galimą Hamleto įkūnijimą. Norėdamas sukurti visiškai apibrėžtą nerealaus veikėjo formą, aktorius turi išblukinti savo paties realybę.[26] Panašiai ir su mumis kaip skaitytojais: įsivaizduoti tai, kas buvo paskatinta darinio „tarsi", reiškia atiduoti savo galias nerealybės dispozicijon ir suteikti jai realybės regimybę proporcingai tiek, kiek sumažėja mūsų pačių realybė.

Jeigu fikcinis „tarsi" gali šitaip apversti tikrovę, vadinasi, bent jau struktūriškai šis procesas mūsų reakcijai į teksto pasaulį suteikia įvykio savybę. Šis įvykis kyla iš ribų peržengimo ir nebegali būti tapatinamas su duotais dariniais. Mūsų tolesnė kelionė į naujus horizontus įsivaizdavimą paverčia patirtimi, kuri įsipavidalina tiek, kiek fikcinio „tarsi" įsivaizdavimas įgyja apibrėžtumo. Tas mūsų patiriamas įvykis būna neužbaigtas ir sukelia įtampą, kurią reikia pašalinti, bet tai įmanoma tik tada, kai tai, kas pasireiškė įvykyje, gali būti įprasminta. Iš geštaltinės psichologijos žinome, kad grupavimo veikla, būdinga ir protinei, ir fizinei percepcijai, visada turi tendenciją išbaigti geštaltus. Ir tik tada, kai geštaltas išbaigtas, suvokiamas arba įsivaizduojamas objektas gali įsitvirtinti sąmonėje. Dėl to nuolat bandome vis iš naujo sudėstyti duomenis, kol galime juos sumodeliuoti taip, kad įtampa pašalinama ir pasiekiamas tam tikras apibrėžtumas, išbaigiantis geštaltą. Kai fiktyvumas tekste nubrėžia ir paskui peržengia ribas, kad įsivaizdavimui suteiktų reikiamą konkretumą, skaitytojui kyla poreikis išbaigti įvykį ir taip įvaldyti įsivaizdavimo potyrį.

[26] Plg. Jean-Paul Sartre. *Das Imaginäre. Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft*. Vertė Hans Schöneberg. Hamburg, 1971. P. 296. Iš čia paėmiau aktoriaus pavyzdį. Sartre'as šią argumentaciją baigia teiginiu: „Ne personažas *tampa realus* aktoriuje, o aktorius *tampa nerealus* savo personaže".

Šioje vietoje verta pasiremti viena svarbiausių psicholingvistikos išvadų, teigiančių, kad visos kalbinės ištaros lydimos „prasmingumo lūkesčio"[27]. Mat kiekviena ištara sukelia jausmą, kad joje turi būti konkreti prasmė, nors tuo pat metu prisimintina, kad, norint suprasti kalbą, reikia suprasti ne tik kalbą[28]. Tad visai natūralu, jog įsivaizdavimo potyris skaitytojui sukelia norą padaryti jį prasmingą, kad tą potyrį jis galėtų susigrąžinti į pažįstamą lygmenį. Tačiau tai prieštarauja paties potyrio pobūdžiui, nes jis tampa potyriu tik peržengdamas pažįstamo lygmens ribas. Tačiau net jeigu skaitytojas tai žino, jis vis tiek bando patyrinėti galimą įvykio prasmingumą. Toks postūmis yra ir natūralus, ir neišvengiamas. Prasmingumo lūkestis ir iš to kylantis veikimas glūdi įtampoje, kurią sukelia vaizduotės buvimą rodančio įvykio neužbaigtumas, tad bet kokia primesta prasmė turėtų būti susijusi su vaizduotės pragmatizavimu. Vadinasi, prasmė tekste nebūna iškalta kaip įrašas akmenyje. Veikiau ją suformuoja neišvengiamas transformavimo veiksmas, sužadintas ir palaikomas būtinybės susitvarkyti su įsivaizdavimo potyriu. Tačiau jeigu būsime linkę prasmę laikyti generatyvine teksto matrica, kils įtarimas, kad savo semantinio išbaigtumo poreikį interpoliuojame kaip teksto pagrindą. Psichologiškai tokia interpoliacija būtų visiškai suprantama, nes ji ne tik atpalaiduotų neužbaigto įvykio įtampą, bet ir atitiktų ištarą lydintį prasmingumo lūkestį. Tačiau ji kartu užgniaužia esminę tiesą, kad, norėdami suprasti kalbą, turime suprasti daugiau nei vien kalbą, ir šiam supratimui neužtenka mūsų nebylaus pažinimo – jis taip pat taikytinas mūsų savęs pranokimo būdams.

Taip įvertindami šias semantines operacijas, nesakome, kad jų reikia atsisakyti. Priešingai – jos svarbios, nes atskleidžia neišvengiamą būtinybę supragmatinti įsivaizdavimą. Jos įkūnija visą transformavimo procesą, kuriuo galime absorbuoti patirtį, kylančią iš savo ribų peržengimo. Jeigu fikcinis „tarsi" laikomas terpe, kurioje formuojama to, kas įsivaizduojama, raiška, suvokėjo atliekamos semantinės operacijos šią raišką paverčia to, kas įvyko, supratimu. Taigi šiose dviejose sukibusiose fazėse įsivaizdavimas ir įpavidalinamas, ir transformuojamas – jis yra konstitutyvus teksto pagrindas. Bet jeigu kaip teksto šaltinį interpoliuotume prasmę – o į tai esame linkę, – užtemdytume tą matmenį, iš kurio kyla prasmė.

Šio prasmę kuriančio matmens buvimas jau aiškus iš gausybės interpretacijos istorijos pavyzdžių, parodančių, kad tas pats tekstas gali būti suprantamas daugybe skirtingų būdų pagal vyraujančius jam taikomus kodus. Jeigu generatyvinis daugiaprasmiškumas – nors ir užvertas literatūriniame teksto horizonte – atsiranda ne dėl tūkstančių skaitytojų nesugebėjimo, kurie kaip Sizifas bergždžiai pluša braudamiesi prie paslėptos prasmės, tada polisemija nubrėžia pačios semantikos ribas. Be to, ji užgožia dimensiją, kuri prieinama patirčiai, bet negali būti užfiksuota ir juolab semantiškai apibrėžta. Semantika nebegali būti laikoma pa-

[27] Hans Hörmann. *Meinen und Verstehen. Grundzüge einer psychologischen Semantik.* Frankfurt/M, 1976. P. 187, 192–196, 198, 207, 241, 253, 403–404, 410–411, 500.

[28] *Ten pat*, p. 210.

grindiniu referentu kalbant apie steigiamąją teksto matricą. Būtent dėl to tas pats tekstas gali būti „prasmingas" įvairiausiomis istorinėmis situacijomis. Kadangi pati prasmė būna variantiška, vadinasi, kokia nors viena reikšmė tėra ribota pragmatinė konstrukcija, o ne išsamus ir objektyvus dydis. Užuot siekę užfiksuoti vienintelę reikšmę, verčiau daugybę įvairių interpretacijų laikykime daugialypės įsivaizdavimo dispozicijos ženklu.

Visiems sufikcininimo veiksmams, mūsų išskirtiems fikciniame tekste, būdingas ribų peržengimas. Atranka pažeidžia užtekstinių sistemų kraštus ir paties teksto ribas, nurodydama referencijos laukus, jungiančius tekstą su tuo, ko puslapyje nėra. Kombinavimas pažeidžia teksto sukurtas semantines erdves – nuo leksinių reikšmių suvaržymų atpalaidavimo iki siužetinio įvykio telkimo, herojui pažeidžiant griežtus apribojimus. Galiausiai darinys „tarsi" atskleidžia fikcijos fikciškumą ir šitaip pažeidžia reprezentuojamą pasaulį, sudėstytą atrankos ir kombinavimo veiksmų. Jis suskliaudžia šį pasaulį ir tuo parodo, kad jis bus panaudotas kol kas dar paslėptam, bet visa aprėpiančiam tikslui. Demaskavimasis reiškiasi dviem aspektais. Pirma, jis parodo, kad fikciją galima atpažinti kaip fikciją. Antra, jis parodo, kad reprezentuojamasis pasaulis suvoktinas tik kaip *tarsi* pasaulis, idant būtų žinoma, kad figūratyviai jis duoda kažką kitką. Galų gale dar vienas teksto nulemtas ribų peržengimas įvyksta skaitytojo patirtyje: tekstas skatina požiūrius į nerealų pasaulį, kurio sklaida laikinai nustumia į šalį paties skaitytojo tikrovę. Kadangi sufikcininimo veiksmai esti sukibę vieni su kitais ir turi aiškiai nužymėtą seką, jų skirtingos ribų peržengimo rūšys užtikrina iš jų kylančio transformuoto pasaulio absorbavimą.

Fikciniame tekste įžvelgiami sufikcininimo veiksmai gali būti aiškiai atskiriami pagal kiekvieno jų suformuojamą skirtingą geštaltą: atranka pereina į intencionalumą, kombinavimas – į santykius, o demaskavimasis – į tai, ką mes pavadinome suskliaudimu. Visais atvejais juos galima nusakyti jau cituota Goodmano fraze *„fact from fiction"*[29]. Kaip matėme, jie neglūdi tame, į ką nurodo, bet kartu nėra tapatūs įsivaizdavimui. Jie yra neduotybė duotybės atžvilgiu ir apibrėžtumas įsivaizdavimo atžvilgiu. Tad fiktyvumą galima pavadinti „pereinamuoju objektu"[30], visada plevenančiu tarp realumo bei įsivaizdavimo ir juos jungiančiu. Kaip toks jis egzistuoja, nes jame glūdi visi sąveikos procesai. Tačiau kita prasme jis neegzistuoja kaip atskiras esinys, nes jį visą sudaro tiktai tie transformavimo procesai.

[29] Žr. Goodman. *Ways of Worldmaking*, p. 102 ir toliau.

[30] Winnicottas (*Playing and Reality*, p. 1–25) plėtoja psichoanalitinį požiūrį į „pereinamąjį objektą", kuris tampa itin svarbus, kai vaikas atjunkomas ir turi nusitiesti tiltus savo percepcijų aplinkoje. Tada turi būti suvokiami „pereinamieji objektai".

Nuo pat gimimo žmogui kyla santykio su tuo, kas objektyviai priimama ir subjektyviai suvokiama, problema, ir sprendžiant šią problemą, žmogaus nelaukia gerovė, jeigu motina jam nedavė geros pradžios. *Tarpinė sritis, apie kurią kalbu, būna suteikiama kūdikiui tarp pirminio kūrybiškumo ir objektyvios percepcijos, pagrįstos tikrovės tikrinimu.* Pereinamieji reiškiniai

Kaip ir prasmė, fiktyvusis literatūros elementas negali būti pamatinė teksto dalis. Prasmė visų pirma yra semantinė operacija, vykstanti tarp tam tikro teksto, kaip fikcinio vaizduotės geštalto, ir skaitytojo, – ji pragmatizuoja įsivaizdavimą. O fiktyvumas, peržengdamas tekste inkorporuotas realijas, sukelia jų transformaciją, – vadinasi, jis yra įsivaizdavimo terpė. Įsivaizdavimas sukonkretėja ir tampa efektyvus tik per fiktyvumą, tad jo raišką neišvengiamai sąlygoja kalba. Kadangi jam reikia kalbinės struktūros, įsivaizdavimas įsiterpia į ją padarydamas ją neišbaigtą. Šis neišbaigtumas tinka visiems mūsų minėtiems geštaltams – nuo intencionalumo iki santykiavimo ir suskliaudimo.

Žodžiais nepaaiškinama, kodėl iš užtekstinių realijų pasirinkti tam tikri elementai, per kuriuos pasireiškia intencionalumas. Nepaaiškinamas semantinių erdvių santykiavimas ir juolab revoliucingas jų peržengimo įvykis, nepaaiškinamas ir pasaulių suskliaudimo tikslas bei mūsų natūralios nuostatos jų atžvilgiu. Taigi esminiai teksto punktai nesileidžia verbalizuojami, ir tik per šias atviras struktūras teksto kalbiniame išdėstyme pasireiškia vaizduotės plotmė. Dėl to galime daryti išvadą apie paskutinį fiktyvumo pasiekimą grožiniame tekste: jis sukuria įsivaizdavimo esatį peržengdamas pačią kalbą. Pranokdamas tai, kas ją sąlygoja, įsivaizdavimas pasireiškia kaip teksto generavimo matrica.

susiję su ankstyvosiomis iliuzijos panaudojimo stadijomis, be kurių žmogui nėra prasmės siekti santykio su objektu, kurį kiti suvokia kaip išorinį tam žmogui [...] Pereinamasis objektas ir pereinamieji reiškiniai žmogų pastūmėja tokia linkme, kuri jam visada bus svarbi, t. y. į neutralią, nekvestionuojamą patirties sritį. *Apie pereinamąjį objektą galima pasakyti, jog mūsų susitarimo su vaiku esmė ta, kad niekada neklausinėsime: „Ar tu tai suvokei pats, ar kas nors tau paaiškino?" Svarbu, kad šiuo klausimu nelauktinas joks sprendimas. Taip tiesiog nereikia klausti* [...] Tarpinė patirties sritis, nekvestionuojama pagal jos priklausymą vidinei ar išorinei (bendrai) tikrovei, sudaro didžiąją kūdikio patirties dalį ir visą gyvenimą intensyviai išgyvenama per meną, religiją, gyvenimo išmonę ir kūrybinį mokslinį darbą (p. 11–14).

II. Renesanso pastoralizmas kaip literatūrinio fikciškumo paradigma

Kaip ribų peržengimo veiksmas, prasimanymas yra veikimo būdas, sukuriantis padarinį. Ar tas padarinys yra fikcija, ar *fact from fiction*? Pirmu atveju būtų tautologija, o antru neliktų fiktyvumo. Bet jeigu prasimanymas nei įgalina save, nei tampa savo padariniu, tai kas jis yra? Šis klausimas atveria kalbos spąstus, į kuriuos siekdamos apibrėžti fikciją pakliuvo jau daug aukų. Mat klausimas, kas yra fikcija, automatiškai suponuoja, kad ją galima ontologiškai pagrįsti, o juk ji nuolat kinta kartu su jos apibrėžimui nustatytomis atskaitos sistemomis.

Tai akivaizdu iš dabartinių diskusijų dėl fikcijos statuso, ypač tų diskurso tipų, kurie kriterijus ima iš analitinės kalbos filosofijos. Šiuose bandymuose apibrėžti fikciją orientuojamasi į fikcinio kalbėjimo tezinį modusą, kuriuo siekiama išvaduoti fikciją iš naštos pagrįsti „pretenziją į teisingumą".[1] Tačiau šis išvadavimas

[1] Siegfried J. Schmidt. „Ist Fiktionalität eine linguistische oder eine texttheoretische Kategorie?" // *Textsorten. Differenzierungskriterien aus linguistischer Sicht*. Sud. Elisabeth Gülich ir Wolfgang Raible. Frankfurt/M, 1972. P. 64. Rudolf Haller. „Friedlands Sterne oder Facta und Ficta" // *Erkenntnis*, 19 (1983). P. 163. Pastarasis autorius apie tiesos problemą rašo šitaip: „Ši situacija atrodo paradoksali: iš fiktyvios prielaidos kyla teisingi teiginiai, nors pati prielaida gali prieštarauti faktams. Iš prieštaravimo faktams taip pat kyla teisingi teiginiai, todėl tiesa ne visais atvejais gali būti matas, kuriuo atskiriame faktą nuo fikcijos".

[2] Norėdami suvokti fikcijos pobūdį, turime grįžti prie paradigminių diskursų, kuriuose tai yra viena iš svarbiausių temų. Tai būtina dėl dviejų priežasčių. Pirma, kontrastas tarp fikcijos ir tikrovės mums nedaug tepasako apie fikciją ir visiškai nieko apie jųdviejų santykį, kurį mūsų nebylusis pažinimas linkęs laikyti priešprieša. Antra, įvairūs dabartiniai fikcijos apibrėžimai pagrįsti atskaitos sistemomis, kurios dedasi žiną, kas yra fikcija. Pavyzdžiui, Johnas Searle'as mato fikciją kalbėjimo akto teorijos kontekste ir pateikia savotišką prielaidą, kad „literatūros samprata skiriasi nuo fikcijos sampratos" („The Logical Status of Fictional Discourse" // *New Literary History*, 6 [1975]: 320), nors, norėdamas pailiustruoti, kas yra fikcija, jis vėl griebiasi literatūros. Galiausiai jis sako, kad fikciją ir literatūrą turi atskirti kalbėjimo akto partneriai: „Bendrais bruožais, ar kūrinys yra literatūra, spręsti turi skaitytojai, o ar tai yra fikcija, spręsti reikia autoriui" (*ten pat*).

Nepaisant to, kad tokios ribos yra lakios, – kas yra ir kas nėra fikcija, paliekama nustatyti individualiems požiūriams, – ir nors požiūris yra neabejotinai svarbus veiksnys, jis jokiu būdu ne vienintelis, tad fikcijos apibrėžimui reikia ir kitų apibūdinimų. Savo pagrindinį teiginį Searle'as demonstruoja pasiremdamas Iris Murdoch pavyzdžiu – autorės, kurios kūryba tikrai laikytina literatūra: „Murdoch užsiima neapgaulingu pseudoperformavimu [*nondeceptive pseudoperformance*], kuriuo apsimetama, kad mums dėstomi tam tikri įvykiai. Taigi mano pirmoji išvada yra ta, kad fikcinio kūrinio autorius apsimeta atliekąs ilokucinius veiksmus, paprastai vaizduojamojo pobūdžio" (p. 325). Vadinasi, „Jie kalbėtojui leidžia vartoti žodžius su jų tiesioginėmis reikšmėmis, bet neprisiimti įsipareigojimų, kurių tokios reikšmės paprastai reikalauja" (p. 326). Todėl autoriaus žodžių vartosena pažeidžia „nuoširdumo taisyklę" (plg. John R. Searle. *Speech Acts*. Cambridge, 1969. P. 63, 66–67), tad vietoj būtinos „sąsajos" [*bonding*] (plg. J. L. Austin. *How to Do Things with Words*. Red. J. O. Urmson. Cambridge/Mass., 1962. P. 10 – „mūsų žodis yra mūsų saitas [*bond*]") fikcinis kalbėjimo

reiškia, kad fikciniam kalbėjimui taikomi arba teisingumo kriterijai (pagal tezinę logiką), arba nuoširdumo sąlygos (pagal kalbėjimo akto teoriją), šitaip paverčiant fikcinę kalbą arba „pusiau vertinimu", arba „pseudoteiginiu". Tokie apibrėžimai fikcinį kalbėjimą kvalifikuoja kaip parazitinį, nes jis gyvas tuo, ko nėra[2], ir atima

veiksmas išsivaduoja iš pamatinių įsipareigojimų ir kalbą paverčia apsimetinėjimu.

Austinas literatūrinį kalbėjimo aktą jau buvo pavadinęs parazitiniu, nes kalba jame nesusieta su žodžių reiškiama nuostata (*ten pat*, p. 22, 24). Literatūra arba fikcija – kuri gi iš jų? – tampa visišku apsimetinėjimu, kai Iris Murdoch kuria savo personažus: „Viena iš sėkmingo referencinio kalbėjimo akto performavimo sąlygų yra ta, kad turi egzistuoti objektas, į kurį nurodo kalbėtojas. Vadinasi, apsimesdama, kad nurodo, ji apsimeta, kad esama objekto, į kurį nurodoma. Tiek, kiek mes prisidedame prie šio pasimetimo, mes taip apsimetame, kad yra leitenantas Endrius Čeis-Vaitas, gyvenantis Dubline 1916 metais" (Searle. „Logical Status", p. 330).

Searle'o terminija nebūtinai siekiama sumenkinti fikciją, nors ji atspindi labai tradicinį požiūrį kritikuojant fikciją. Juo tvirtesnės atskaitos sistemos, kuriose vertinama fikcija, juo mažiau įtikina siūlomos perskyros, ypač tos, kurias teigiamas požiūris į fikciją seniai atmetė. Tad Searle'as savo apmąstymus apie fikciją užbaigia klausimu „koks skirtumas? („Logical Status", p. 332) todėl, kad nėra teorijos, galinčios paaiškinti, kodėl reikia „apsimestinės ilokucijos" siekiant įvykdyti tikrą ilokucinį ketinimą (*ten pat*). Tai atrodo kaip keista dubliavimo forma: apsimetimo dėka sukuriama pateisinama kalbos vartosena, sukelianti tai, kas atitinka pagrindinius performacinius kalbėjimo aktus, bet vis dėlto pažeidžia „nuoširdumo taisyklę".

Kadangi Searle'o nusakytas fikcinis kalbėjimo veiksmas rimtą ilokuciją gretina su apsimestine dar neišaiškintu būdu, analitiškai orientuotos semantinės teorijos požiūriu fikcija dar kartą įgyja trūkumo pobūdį. Gottfriedas Gabrielis knygoje *Fiktion und Wahrheit. Eine semantische Theorie der Literatur* (Stuttgart, 1975. P. 28) apibrėžia taip: *'fikcinis kalbėjimas' yra tas netezinis kalbėjimas, kuris nepretenduoja į galimą referentiškumą arba išpildymą.*

Tokie apibrėžimai yra ne tik redukcionistiniai, bet ir turi naudotis negatyvia terminija, kad parodytų, jog fiktyvumas ir postuluota nuoroda neatitinka. Net jeigu tuo ir nesiekiama vertinti, randasi hierarchinės perskyros, kurios semantinės teorijos sistemoje fiktyvumą laiko periferiniu reiškiniu. Nes tezinis kalbėjimas išpildo tiesos ir adekvatumo pretenziją savo pateikiamu pagrindimu.

Bet jeigu fikcinis kalbėjimas neturi referencijos, tai gali reikšti, kad jis peržengia referentiškumą, būtiną semantinei teorijai. Iš to kiltų dvi galimos išvados: arba fiktyvumas tampa fikcijos kritikos auka, kaip buvo įprasta ankstyvojoje epistemologijoje, arba jis išryškina ribotumą to, nuo ko atsiskiria.

Nei Gabrielis, nei Searle'as tokios alternatyvos nesirenka. Užtat jie perkelia šią problemą į literatūrą, kuri kalbėjimo akto požiūriu yra apsimetinėjimas, o semantinės teorijos požiūriu negali pati tesėti savo teiginių pretenzijų į tiesą, tad „fikcinės literatūros pretenzijas į tiesą turi tesėti skaitytojas" (Gabriel, p. 97). „Šioje vietoje semantika pereina į komunikacijos teoriją, kuri nustato arba apibrėžia, kokių sankcijų arba konvencijų pagrindu tam tikros intencijos ir recepcijos formos laikomos pranašesnėmis. Recepcijos negalima nuvertinti" (*ten pat*, p. 30). Taigi fiktyvumas veikia paribiuose, leidžia vienoms į kitas peršokti skirtingoms sistemoms, o komunikacijos procese, regis, dar kartą pašalina autoriaus ir skaitytojo asimetriją. Šitaip fiktyvumas išlaiko savo charakteristiką, net ir tapdamas stokojančiu *ribų peržengimu* semantinės teorijos kontekste ir parazitiniu *dubliavimu* kalbėjimo akto teorijos kontekste.

C. G. Prado knygoje *Making Believe. Philosophical Reflections on Fiction* (Westport,1984) įtikinamai sukritikavo visus bandymus apibrėžti fikciją pagal įvairias referentiškumo teori-

iš jo bet kokią pretenziją į tiesą, nes jis neatitinka referencijų, kurias teikia tezinė logika ir kalbėjimo akto teorija.[3]

Tačiau literatūriniam prasimanymui būdinga nepaisyti tokių referencinių hierarchijų. Neigdamas tokius apibrėžimus, ribų peržengimo procesas šias refe-

jas. Savo argumentais jis imasi „pakirsti griežtą filosofų daromą perskyrą tarp fakto ir fikcijos" (p. 16).

Thomas G. Pavelas straipsnyje „Ontological Issues in Poetics: Speech Acts and Fictional Worlds" (*Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 40 [1981]: 167–178) įtikinamai atmetė teorinę „Searle'o-Gabrielio atmainą": „perskyra tarp 'rimtų' ir 'apsimestinių' aktų pagrįsta idealizuotomis prielaidomis apie mūsų kolektyvinę elgseną [...] Vis dėlto reikia akcentuoti, kad kaip ir kiekvienas idealizavimas ši pozicija kliaujasi pirmumais bei prioritetais ir turi tendenciją marginalizuoti į jos rėmus netelpančius reiškinius. Kaip ir dauguma konvencionalistinių požiūrių, kalbėjimo akto teorija konvencijų egzistavimą ir stabilumą laiko savaime suprantamu dalyku ir nepaiso dinamizmo, jų steigimo ir joms esmingo kintamumo" (p. 172). „Rašytojas kaip asmuo, autoriaus balsas, menamas [*implied*] autorius, pasakotojas (patikimas arba ne), personažų balsai (atskiri arba daugmaž susimaišę), – visa tai pakerta bandymus aptarinėti fikciją, tarsi ji turėtų vieną aiškiai individualų šaltinį" (p. 171). Inge Crosman Wimmers knygoje *Poetics of Reading. Aproaches to the Novel* (Princeton, 1988) irgi atmeta Searle'o „apsimestinius kalbėjimo aktus" kaip itin netinkamą būdą nusakyti fikcijos diskursą (p. 12 ir toliau).

Kadangi fikcijos apibrėžimai tegali nustatyti, kas fikcija negali būti kiekvienoje pasitelktoje atskaitos sistemoje, turime susirasti jos apraiškų, kad išaiškintume jos funkciją ir prigimtį. Pastoralės leidžia ryškiai suvokti fikcijos ypatybes, o filosofinis diskursas paryškina kintančias fikcijos funkcijas.

Šių dviejų diskurso formų pasirinkimą daugiausia lėmė jų istorinė seka. Pastoralinė literatūra yra ikonologinė fikcijos raiška, kurios vaizdingumas buvo plačiai paplitęs beveik iki XVII a. pabaigos. Tokia ryški fiktyvumo savisklaida galiausiai užleido vietą funkciškesnei dubliavimo struktūrai kaip literatūros pagrindui, lygiagrečiai blėstant ilgalaikiam piemenų pasaulio poveikiui. Šiai ikonologijai virtus pamatine literatūros struktūra, filosofinis diskursas ėmė tematizuoti fikciją, kuri iki tol egzistavo savaime, bet nebuvo konceptualizuojama. Iš pradžių ji buvo smerkiama, nes, kaip neatpažinta apgaulė, atrodė kelianti grėsmę savęs išsaugojimui, o štai vėliau būtent šiuo motyvu imta grįsti pritarimą fikcijai. Hansas Vaihingeris knygoje *Die Philosophie des Als Ob* (Leipzig, 1922. P. 307) paaiškino taip: „Tačiau neturime visada manyti, kad loginio mąstymo tikslas yra *pažinimas*: *pirmasis loginio mąstymo tikslas yra praktinis* – loginė funkcija yra priemonė sau išsaugoti. *Pažinimas* yra tik antrinis tikslas – *tam tikra prasme tėra loginės funkcijos pašalinis produktas*". Jeigu savęs išsaugojimas sąlygoja ir fikcijos smerkimą, ir pritarimą jai, šis peršokimas rodo, kad požiūris į vieno ir to paties tikslo įgyvendinimą radikaliai pasikeitė. Fikcijos kritika susijusi su vaizdavimo schemų demaskavimu, kol tos schemos apsimeta esančios tapačios tam, ką vaizduoja; o pritarimas reiškia, jog vadovaujamasi tuo, kas nepažinu.

Šis istorinis požiūrių lūžis atspindi įvairias tendencijas: atgaivintą epistemologinį skepticizmą, kuriam visos pažinimo priemonės esančios fikcinės, nors su tokia padėtimi galima gyventi, taip pat suvokimą, kad pasauliai yra tik padaromi ir todėl jie atviri perdarymui. Jeigu fikcija gali būti taip prieštaringai naudojama, vadinasi, ji įkūnija žmogaus ribotumus ir galias.

[3] Gabriel, p. 28; F. E. Sparshott. „Truth in Fiction" // *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 26 (1967). P. 1–7. Pastarasis labiau diferencijuotai negu Gabrielis įvertina fikcijos ir tiesos santykį realaus pasaulio, atminties ir vaizduotės atžvilgiu. Ši diskusija buvo pratęsta keliuose detaliai argumentuotuose straipsniuose, atskleidžiančiuose, kokios reliatyvios yra

rencijas suskliaudžia, tad jos veikiau tampa stebėjimo *per* fikciją objektais, užuot teikusios sąlygas jos apibrėžimui.

Visai kitokias išvadas apie fikciją galima padaryti sutelkus dėmesį ne į jos statusą, o į vartoseną. Suvokiant ją visų pirma kaip komunikaciją[4], ji matuojama pagal tai, kaip sėkmingai galimam recipientui atveria pasaulį, į kurį ji reaguoja. Bet nors šis požiūris išvengia problemų, kylančių iš referencinio apibrėžimo, jis fikciškumą tapatina su literatūriniu tekstu, ir tai sukelia naują problemą. Suprantama kaip priemonė skaitytojui komunikuoti su realybe, fikcija negali būti tapati tam, su kuo komunikuojama. Vis dėlto fikcijos kaip komunikacijos samprata turi aiškių pranašumų prieš ontologinius apibrėžimus, ir šis požiūris ribotas tik dėl to, kad negali iškelti į šviesą šios vartosenos sąlygų.

Dabartines fikcijos teorijas kamuoja problemos, kylančios iš jų pačių prielaidų. Su fikcijos statusu susijęs klausimas nuveda prie negatyvių apibrėžimų, nes fikcija neatitinka postuluojamų kriterijų. Komunikacijos klausimas pašalina tai, kas fikciją daro komunikatoriumi. Mat abiem šiems skirtingiems požiūriams būdingas ryškus, nors aiškiai ne tas pats trūkumas. Vienu atveju fikcija atrodo neaiškiai grindžiama, o kitu – komunikaciją sukelianti generatyvinė maksima mums nepagavi. Čia turbūt daugiausia lemia tai, kad abiem atvejais fikcija pajungiama referencijoms, paimtoms arba iš analitinės lingvistinės filosofijos ir kalbėjimo akto teorijos, arba iš informacijos ir komunikacijos teorijų. Įtikinamų rezultatų stygius perša mintį, kad fikcija skirsis priklausomai nuo jai apibrėžti pasirinktų kategorijų. Todėl būtų patartina imti patį literatūrinį diskursą kaip fikciškumo tyrimo kontekstą. Toks kontekstas išryškins istorinius fikciškumo apraiškų pokyčius ir galbūt galiausiai pakeis šių apraiškų traktavimo būdą. Matyt, giliausia fikcijos keliama problema yra ne jos statusas ar komunikacinė funkcija, o klausimas, kodėl ji apskritai egzistuoja.

Sekant istorinę litertūrinio fikciškumo giją, be kita ko, naujoje šviesoje atsiskleidžia kitas aspektas, aktualus šiandieniams ginčams. Iškeldami fikciją į lingvistinės filosofijos arba komunikacijos teorijos foną, susiejame ją su vyraujančiomis

visos semantinės nuorodos kalbant apie fikcijos ir tiesos santykius. Ypač paminėtini šie: Steven L. Ross. „Fictional Descriptions" // *Philosophy of Literature* 6 (1982). P. 119–132; Kendall L. Walton. „Fiction, Fiction-Making and the Styles of Fictionality" // *Philosophy and Literature*, 7 (1983). P. 78–88; Martha Nussbaum. „Fictions of the Soul", *ten pat*, p. 145–161. Literatūros ir kalbos atžvilgiu tiesos fikcijoje problema išplėtota dviejose sisteminėse studijose: L. B. Cebik. *Fictional Narrative and Truth: An Epistemic Analysis* (Lanham, Md., 1984) ir Michael Riffaterre. *Fictional Truth* (Baltimore, 1990). Riffaterre'as (p. XIII) teisingai pabrėžia, kad „tiesos fikcijoje paradokso sprendimas, matyt, įmanomas tik iš naujo apibrėžus referentiškumą". Dėl to semantinė referencija – kaip pasiūlyta Gabrielio – geriausiu atveju laikytina specifiniu sumanymu.

[4] Žr. Johannes Anderegg. *Fiktion und Kommunikation. Ein Beitrag zur Theorie der Prosa* (Göttingen, 1973) ir Aleida Assmann. *Die Legitimität der Fiktion. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Kommunikation* (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, 55. München, 1980), ypač p. 11 ir toliau, 71.

XX a. pabaigos intelektinių interesų koncepcijomis. Tai gali reikšti, kad fikcija tapo svarbia jėga, su kuria reikia skaitytis. Tai taip pat gali reikšti, kad iš dalies atremiamas spaudimas dėl jos legitimacijos, susiejant ją su dominuojančiais kultūros kodais, teikiančiais jai savą autentiškumą. Kad ir koks būtų tikslas, tokiais būdais fikcijai siekiama suteikti epistemologinę legitimaciją, nors tokio pobūdžio legitimacija nėra tiesiogiai aktuali jos, kaip antropologinio reiškinio, ypatumams.

Remdamiesi literatūriniu tekstu kaip fikciškumo referencija, galime neteikti pirmenybės nei fikcijos statusui, nei vartosenai, ir verčiau sutelkti dėmesį į sąlygas, pirmesnes už tuodu aspektus. Akcentuodami literatūrinį diskursą, neprivalome nustatyti fikcijos statuso ar apibrėžti ją pagal vartoseną. Vietoj to galime užpildyti spragas, paliktas kitų teorijų.

Literatūroje yra viena diskurso forma, demonstruojanti fikcinio prasimanymo operacijas, tai – Renesanso pastoralizmas. Šis ypatingas fenomenas persmelkė ištisos epochos literatūrą. Piemenų vaizdavimas – iš pradžių apribotas žemesniu eklogos žanru – prasiskverbė į kone visus Renesanso literatūros žanrus ir net sukūrė naują – pastoralinį romaną, kuris jau tematizuoja ribų peržengimą. Kadangi Renesanso žanrai dar buvo sukibę su socialine piramide, šių saitų sutraukymas pastoralizmui suteikė ekstrateritorinį statusą. Taip ji tapo savarankiška literatūrine sistema. Tokios sistemos literatūroje retos, ir nė viena taip ilgai neišsilaikė kaip pastoralė.

Paskutinius jos pėdsakus aptinkame Trianono sode, kur Marija Antuanetė su savo rūmų damomis įveiksmino pastoralizmą kaip tikrovę, jau kaupiantis revoliucinės audros debesims. Šis vėlyvas aidas rodo, kaip pastoraliniu gyvenimu galima paversti visą santvarką. Jis taip pat rodo pastoralinį pasaulį kaip tam tikrą kontrastą, įsileidžiantį tai, ko nėra socialinėje tikrovėje. Ir galiausiai jis parodo, kad veidrodinis atspindys neegzistuoja savaime – jam reikia tikrovės, kurią atspindėtų. Marijos Antuanetės veiksmai simboliški tuo, kad kaip tik tada, kai pastoralinis pasaulis susiliejo su tikrove, Revoliucija vėl plačiai atvėrė pašalintąjį skirtumą.

Literatūros istorijoje pastoralinė poezija, ko gero, unikali tuo, kad ji tematizuoja sufikcininimo veiksmą ir šitaip leidžia ryškiai suvokti literatūrinį fikciškumą. Šis suvokimas sudaro pastoralinės kūrybos, kaip literatūrinės sistemos, neberibojamos žanrų, pagrindą, ir atrodo įmanoma, kad pastoralinė poezija prarado savo svarbą kaip tik tada, kai literatūrinio fikciškumo funkcijos nebereikėjo demonstruoti.

1. *Antikinės pastoralinės poezijos scenarijai*

Tradicija skelbia, kad pastoralizmo šaknys yra Teokrito poezijoje, nors jis pats savo kūrybos taip nevadino. Tik vėlesnės kartos sureikšmino tas jo poezijos dalis, kuriose ryškiai figūruoja piemenys. Tai liudija faktas, kad daiktavardis *buko-*

lika įsigalėjo „tarp Teokrito ir Vergilijaus [...] apibūdinant tam tikrą eilėraščio tipą ir kaip pavadinimas (šio tipo eilių rinkinių); iš to galime padaryti išvadą, kad bukolika pamažu savarankiškėjo, atsiskyrė nuo kitos helenistinės smulkiosios poezijos – iš tikrųjų ar bent tuometinės literatūrinės visuomenės sąmonėje"[5]. Vadinasi, tai buvo „atrankinės recepcijos produktas"[6]. Ar tai istorinis atsitiktinumas, ar šį pastoralės pamėgimą lėmė jos pačios išskirtinės savybės? Pati tradicija, išryškėjusi bent jau nuo Vergilijaus laikų ir išlaikiusi gyvybingumą beveik be pertrūkių tūkstantį septynis šimtus metų, leidžia manyti, kad ji patenkino tam tikrus pamatinius žmogaus poreikius. Tie poreikiai, žinoma, nebuvo visada vienodi, tad pastoralinė poezija, nors ir išlaikydama esminį tęstinumą, turėjo prisitaikyti prie kintančių aplinkybių. Tam reikėjo schemos, apimančios ir kintamus, ir nekintamus aspektus; dėl šios dvilypės sandaros pastoralinė poezija skleidžiasi kaip recepcijos procesas, įgyjantis istoriškumą per nuolatinį pastoralinio pasaulio perdirbimą.

Jau Teokrito poezijoje esama ir konstantų, ir sąlygų pokyčiams, – remiantis jomis galima nubrėžti pastoralinės poezijos apmatus. Pavyzdžiui, „Penktojoje idilėje" randame topą [*topos*], išlikusį konstitutyviu pastoralės požymiu iki pat Renesanso, – piemenų dainavimo varžybas. Tai, kas įsigalėjo kaip topas, iš tikrųjų kilo imituojant gyvenimo situaciją, nes dainavimo varžybos buvo – ir, kaip aiškina Merkelbachas, ritualizuota forma tebėra – paplitęs liaudies paprotys[7]. Jis ypač buvo išplitęs tarp piemenų, nes jų darbas „nuobodus, o tokios varžybos yra smagus laiko leidimas"[8]. Todėl Teokrito „Penktojoje idilėje" yra ne kas kita kaip „gyvo papročio atkūrimas"[9]. Tai gali būti pramoga, ir ji aiškiai turi žaidybiškumo, ryškaus „Penktojoje idilėje", kur varžybos agonistinės.

Taigi Teokrito kūryboje ritualizuotas realaus gyvenimo žaidimas tapo poezijos tema. Šis poslinkis nužymi perėjimą nuo žodinės tradicijos prie rašytinės, bet ilgai išliekantis įrašas – anaiptol ne vienintelė jo pasekmė. Rašytinis žodis sukuria galimybes, kurių neteikė atmintimi besiremią žaidimai. Šie žaidimai buvo užfiksuoti kaip ritualizuotos schemos, per kurias juos visada galima atkurti. Atpalaiduodamas atmintį, rašytinis žodis leidžia įvairinti žaidimą, ir tada iškyla vis didesnė žaidimo strategijų įvairovė. Ritualizuoti žaidimai viso labo palengvina monotoniškus piemens kasdienybės sunkumus, o poetinis žaidimo mėgdžiojimas atveria galimybę tyrinėti patį žaidimą. Taigi agonas yra nekintamas, o varžybų eiga yra kintamas dydis, kurį tyrinėja poezija. Šio kintamojo užrašymas būtent ir nulemia agono stilių.

[5] Manfred Fuhrmann. „Gattungskonstitution durch Leserwahl am Beispiel der Bukolik" (rankraštis). P.16.

[6] *Ten pat*, p. 20.

[7] Reinhold Merkelbach. „(Der Wettgesang der Hirten)" // *Rheinisches Museum für Philologie*. Nf 99 (1956). P. 102, 106.

[8] *Ten pat*, p. 114.

[9] *Ten pat*, p. 115.

Teokrito „Penktojoje idilėje" matomi du žaidimo bruožai, vėliau tapę pastoraliniais archetipais: veidrodis ir partnerio pranokimas. Varžybos yra veidrodis ta prasme, kad kiekvienas partneris turi nusigriebti to, ką pasakė jo varžovas. Vadinasi, priešpriešoje tema visada atspindima, nors su išlyga, kad pakartojimas, taip sakant, laužo atspindį. Dėl to užsimezga apgręžimo procesas, nes, atspindėdamas tai, kas pasakyta, veidrodis pranokdamas iškelia aspektus, kurie ima viršų prieš oponento ištarą. Tad varžybų dalyviams reikia išrasti naujų būdų pratęsti žaidimą pasukant jį nenumatytomis linkmėmis. Apgręžimas ir pranokimas tampa paradigminėmis strategijomis, nes jie visada priduria ką nors kito ir papildo tai, kas sakoma arba bus pasakyta. Tačiau tai negali būti išvedama iš to, kas sakoma, nes pridurіant siekiama panaikinti ankstesnį teiginį. Tai skatina improvizuotai praturtinti žaidimą, nes rašytinėse varžybose galima atmesti sakytinės poezijos formuluotes, duodant valią naujoms ir netikėtoms struktūroms, užfiksuojamoms rašytiniu žodžiu. Taigi rašytinis žodis tampa fantazijos suaktyvinimo sąlyga.

Kad varžybos buvo laikomos žaidimu, galima spręsti iš to, jog galutinį sprendimą turėdavo skelbti teisėjas. Teisėjas atstovauja auditorijai, kurios akivaizdoje varžomasi ir kuri tikisi apibrėžtos baigties. Jis taip pat atstovauja skaitytojui, kuris irgi susiduria su agonistiniais žaidimo apgręžimais bei laimėjimais ir galiausiai turi išspręsti visų skirtingų galimybių konfrontacijas. Teisėjas – kaip ir skaitytojas, – negalėdamas supaisyti visų žaidimo poslinkių ir posūkių, bus linkęs grįsti sprendimą kokia nors atranka. Sprendimas priklausys nuo tam tikrų taisyklių. Pavyzdžiui, „Penktojoje idilėje" Komatas laimi varžybas ne todėl, kad įveikia Lakoną, o todėl, kad jis laikosi taisyklių, kurias Lakonas pažeidžia. Jeigu „rimtai žiūrime į susitarimą, suformuluotą idilės pradžioje Lakono, kad jis ketinąs 'perdainuoti' Komatą, kol tas nebeturėsiąs, ką pasakyti [...] reikia padaryti išvadą, kad būtent tai atsitiko Lakonui. Jis 'pristigo kvapo'. Jis nebegali varijuoti Komato giesmės ir todėl pralaimi [...] Šios taisyklės iš anksto be kalbų aiškios abiem varžovams"[10]. Tai yra teisėjo sprendimo kriterijus, ir kadangi jis sprendžia pagal taisyklę, kuri pažeista, jam nereikia aprėpti visų žaidimo variacijų. Todėl Komatas pabaigoje pabrėžia, kad varžybose atstovaujamos pozicijos nesulyginamos[11], bet jos negali išlikti supriešintos ir turi būti iki galo išspręstos.

Kadangi kiekvieno žaidėjo ėjimas reiškia priešininko blokavimą, ir atspindėjimas, ir pranokimas generuoja semantinį potencialą, kuris, nors ir savaime beribis, vis dėlto turi likti tam tikrose ribose, kad žaidimas būtų suprantamas. Todėl teksto prasmė susidaro per sprendimą, neišvengiamai susijusį su atranka iš turimų galimybių, nes ne visas jas galima sukabinti su pasirinkta atskaitos sistema.

[10] Michael Erler. „Streitgesang und Streitgespräch bei Theokrit und Platon" // *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft*. Nf 12 (1986). P. 78. Už šią nuorodą dėkoju savo kolegai Wolfgangui RöO sleriui.

[11] Žr. Teokritas. *Idilės. Epigramos*. Vertė Audronė Kudulytė-Kairienė. Vilnius, 2000. P. 45.

Taigi skaitytojo vaidmenį užgožia teisėjas, o žaidimas parodo, kaip suprantamumas riboja prasmę.

Kaip matome, piemenų žaidimas yra nekintamas pastoralinės literatūros aspektas, o poreikis kiekvieną kartą žaisti kitaip žaidimą pakeičia. Todėl kiekviena variacija nustato, koks bus žaidimas, nors ji priklauso ir nuo to, ką varijuoja. Šiuo atžvilgiu negalima kalbėti apie pastoralinę literatūrą kaip apie apibrėžtą rūšį – pastoralė peržengia rūšies ribas: tai veikiau recepcijos procesas, kuris vargu ar būtų taip ilgai išgyvenęs, jeigu nuo pat pradžių būtų turėjęs aiškų apibrėžtumą.

Priežastys, dėl kurių pastoralinę poeziją derėtų traktuoti pirmiausia kaip recepcijos procesą, Teokrito kūryboje dar nėra visai aiškios, bet joje galima rasti solidžių užuominų. Pavyzdžiui, dainavimo varžybos „Penktojoje idilėje" yra poetine forma perteiktas piemenų kasdienybės reiškinys, leidžiantis jiems inscenizuoti save. Per žaidimą jie gali tapti kuo nors kitu, o ne piemenimis. Vėliau Vergilijaus kūryboje jie inscenizuoja save kaip poetus, arba, kaip matysime, netgi poetai inscenizuoja save kaip piemenis. Tačiau jokiu atveju šis savęs įveiksminimas nėra sutapatinamas su jų prigimtimi arba su gamta ir juo labiau su Aristotelio *morphē*. Tai, kaip Teokritas mėgdžioja gyvenimiškas situacijas, modifikuoja mimezės idėją: mėgdžiojamas ne natūralus, o dirbtinis objektas – iš esmės nukrypimas nuo gamtos. Žaidimas kaip įveiksminimas leidžia kartoti viską, kas tampa jo dalimi – iš principo tai gali apimti viską, taip pat ir gamtą, kuri *locus amoenus* pavidalu jau pateikta kaip maloni žmogaus aplinka. Iš pradžių atkartodama gyvenimišką žaidimą, pastoralinė poezija tampa žaidimo įkūnijimu ir galiausiai sugeba atkartoti patį pasaulį. Ką tai reiškia, parodo Vergilijaus „Eklogos". Teokritas imitavo ritualizuotus piemenų žaidimus, o Vergilijus, išrasdamas Arkadiją kaip poezijos karalystę, kurioje poezija orientuojasi į save, išryškino šių žmogaus sumanytų pramogų dirbtinumą.

Antikos studijose šis dirbtinis pasaulis vertinamas įvairiai. Daug ginčų sukėlė Snellio teiginys, kad Arkadija yra „dvasios ir kūrybos žemė", kuri pateikia „kaip sielos žemę, anapusišką šį pasaulį"[12]. Šiai interpretacijai prieštaraujama, kad ji „išreiškia, kaip Antikos mylėtojas (filhelenistas) ilgisi išnykusios graikų Antikos esaties", ir galiausiai mažai ką bendro turi su Vergilijumi, kurio poezija „kyla [...] ne iš bėgimo nuo tikrovės ir ilgesingos svajonės, o iš patirtos realybės ir poetiškumo esaties"[13]. Bet visi kritikai sutinka, kad Vergilijaus „Eklogose" pati poezija yra tapusi poezijos tema, ir tai įkūnija Arkadijos išradimas, ryškiausiai pateiktas Ketvirtojoje ir Dešimtojoje eklogoje.

[12] Bruno Snell. „Arkadien. Die Entdeckung einer geistigen Landschaft" // jo knygoje *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*. Hamburg, 1948. P. 291, 286.

[13] Ernst A. Schmidt. *Poetische Reflexion. Vergils Bukolik*. München, 1972. P. 184–185. Straipsnyje „Arkadien: Abendland und Antike" (*Antike und Abendland*, 21 [1975]. P. 36–57) E. A. Schmidtas kritiškai apžvelgia Arkadijos įvaizdžio fazes ir detaliai polemizuoja su Snelliu.

Jeigu Arkadija nelaikytina dvasios kraštu, kuris it ilgesinga svajonė „išblėso auksinėse tolumos dulkėse"[14], o poezijos savęs pateikimu, tai kokios yra jos ypatybės? Snellio atsakymas tebėra nepaneigtas: Vergilijui „politiniai dalykai tiesiogiai susiję su mitinėmis sampratomis, ir čia ryškiau negu kitur susiglaudžia ir susipina tikrovė ir mitas, nors tai labai būdinga visai arkadinei raiškai [...] Jo Arkadija yra ne tik pusiaukelė tarp mito ir tikrovės, bet ir niekieno žemė tarp dviejų epochų"[15]. Tačiau tai reiškia, kad Arkadija visada susieta su istorine sfera už savo dirbtinumo ribų: „Vergilijaus kūryboje politika yra nuolatinė sąlyga, be kurios pastoralinė fikcija negalėjo išsilaikyti"[16]. Kokios gi šios „niekieno žemės" sudedamosios dalys? Penktojoje ir Pirmojoje eklogoje istorinių ir dirbtinių pasaulių santykių apgręžimai kone veidrodiniai.

Įžanginėse Penktosios eklogos strofose piemenys tariasi, kokią dainą reikėtų dainuoti, ir pirmas pasiūlymas – rinktis erotinę – atmetamas, vietoj to užtraukiama Dafnio daina. Erotinės dainos atmetimas kertasi su lūkesčiais, nes piemenų dainos beveik visada būdavo erotinės.[17] Taigi senos temos vietą užima nauja, bet ta nauja yra senas Dafnio mitas, jau priklausęs Teokrito poetiniam repertuarui. Tad lūkesčiai apviliami siekiant ne naują temą įvesti, o pateikti naują tradiciškiausio bukolinio mito traktuotę.

Mopsas pradeda daina, apraudančia Dafnį, kurio mirtis į pasaulį atnešė negandas. Kol gyveno, jis buvo visų „mūs pažiba". Ši samprata skiriasi nuo Teokrito, kurio Dafnis anaiptol nesimbolizavo tokios priešpriešos. Menalkas dainuoja antrąją Dafnio dainos dalį, šlovindamas jį kaip prisikėlusį dievą, ir taip atkuriama harmonija. Taigi Dafnio daina padalyta į dvi kontrastingas dalis, kurios savo ruožtu dubliuojamos, nes abiejose poezija tam tikru būdu sujungta su pasauliu. Ekloga aprėpia visas šias priešpriešas ir taip parodo, kad pastoralinė poezija ne tik atspindi pasaulį, bet ir įtraukia jį į poeziją. Jeigu poeto mirtis reiškia katastrofą pasaulyje, o jo sugrįžimas, – kad pasaulyje atkuriama harmonija, tai poezijos ir pasaulio santykis išryškinamas pašalinant juos skiriančią ribą.

Nors pati riba netematizuojama, Dafnio mito pasitelkimas rodo, kad skirtumas tarp poezijos ir pasaulio pašalinamas tik per mitą. Tačiau jeigu mitas yra paskutinė galimybė įveikti skirtumą, galima sakyti, kad tas skirtumas visas savo

[14] Snell, p. 269.

[15] *Ten pat*, p. 277, 286.

[16] Thomas G. Rosenmeyer. *The Green Cabinet. Theocritus and the European Pastoral Lyric.* Berkeley, 1973. P. 214. Nuo tada abu pastoralinės poezijos pasauliai konstituojami įvairiai – jų konkretus sutvarkymas atspindi kintamus istorinius interesus, išreiškiamus santykiu tarp dirbtinio ir empirinio pasaulių. Apie tai žr. tarp kitų: Cooper H., *Pastoral. Medieval into Renaissance.* Ipswich, 1977. P. 2, 5 ir toliau; Sukanta Chaudhuri. *Renaissance Pastoral and its English Development.* Oxford, 1988. P. 1, 25, 185; Shelag Hunter. *Victorian Idyllic Fiction. Pastoral Strategies.* London, 1984. P. 6.

[17] Bernd Effe. *Die Genesis einer literarischen Gattung*: Die Bukolik (Konstanz Universitätsreden, 95). Konstanz, 1977. P. 19. Šio skyriaus idėjoms impulsą davė seminaras apie europiečių bukoliką, kurį surengiau kartu su savo kolega Berndu Effe.

pašalinimo formas paverčia mitu. Tad jeigu poezija nenori virsti mitu, jai tenka išskleisti skirtumo santykius ir šitaip skirtumą veikiau palaikyti, o ne pašalinti. Kadangi panaikinus skirtumą gimsta mitas, mitą taip pat galima laikyti nuoroda į tai, ką jis paslepia: dvipusį poezijos ir pasaulio susidūrimą.

Paulas Alpersas „Eklogų" kulminacijas apibūdino šitaip: „Tinkamiausias žodis tokiais momentais man atrodo 'pakibimas' [*suspension, Schweben*], nusakantis santūrų ir saugų prieštaringų arba ironiškai susietų dalykų apmąstymą, bet kartu tai nereiškia, kad prieštaravimai arba konfliktai visiškai išsprendžiami. Ši ypatybė „Eklogose" aptinkama ne tik specifiniais momentais, bet ir ištisuose eilėraščiuose – ir iš tiesų [...] visame cikle matome, kad Vergilijui rūpi apmąstyti skirtumus ir jų potencialų turinį, neišleidžiant iš akių nei vieno, nei kito"[18]. Tai paliudija Pirmoji ekloga, kur abu pasauliai yra aiškiai susipynę. Iš pradžių *locus amoenus* tampa veidrodžiu, atspindinčiu politikos sukeltą pragaištį, keliančią grėsmę palaimingos vietovės ramybei. Ši situacija skleidžiasi kaip žaidimas, kuris, kitaip nei Teokrito dainų varžybos, neturi konkrečios formos, bet vyksta lyg ir švytuoklės judesiais. Kūrybingų piemenų pasaulis nuolat persmelkiamas kito pasaulio, ir tokios sąveikos pasekmės turi būti įveiksmintos. Todėl piemenys yra ne tik piemenys, bet ir žemdirbiai bei poetai, o kartais įkūnija ir patį Vergilijų, o *juvenis* yra ne tik jaunuolis, bet ir dievas bei Augustas.

Tai, ką Penktoji ekloga atskleidžia mitu, Pirmojoje išskleidžiama į galimų santykių gamą. Personažai atstovauja įvairiems tipams, ir taip randasi daugybė potencialių derinių. Žaidimas darosi dar sudėtingesnis, kai skirtingos personažų reikšmės užima tai pirmąjį, tai antrąjį planą. Šitaip pats skaitymas tampa žaidimu, kuriame vienos konsteliacijos iškyla kitų sąskaita. Bet jas irgi keičia neatlyžtantys kiti personažų aspektai, ir šitaip agonistinis žaidimo pobūdis įsiskverbia ir į skaitymo procesą. Pasaulių supynimu siekiama pašalinti jų skirtumus, bet nuolat esantys kiti galimi santykiai iškelia aikštėn ne tik susipynimą, bet ir abiejų pasaulių priešpriešą.

Išvada ta, kad piemenys atstovauja pasauliui, kurį labai sunku lokalizuoti. Vis dėlto reprezentavimas suponuoja „realijas", su kuriomis kūrinys visada bus susietas. Pirmojoje eklogoje santykiai ir realijos gausėja taip, kad signifikanto ir signifikato jungtis darosi anaiptol ne tokia griežta kaip platoniškoje mimezės sampratoje. Ir net kai jungtis atrodo tvirta, kaip Penktojoje eklogoje, poezijos ir pasaulio atitikimas pasirodo esąs mitas, kuris per poezijos ir politikos sąveiką, vyraujančią kitose Eklogose, gręžiasi į buvusį santykį. Šiuo būdu pastoralinė poezija pasireiškia kaip „niekieno žemė" tarp Kadaise ir Dabar, o tai reiškia, kad pripažinta mimezės samprata – ir Platono, ir Aristotelio prasme – gali sukurti tik mitą. Taip išeina dėl to, kad poetinio ir politinio pasaulių santykis nebėra išankstinė duoty-

[18] Paul Alpers. *The Singer of the Eclogues. A Study of Virgilian Pastoral.* Berkley, 1979. P. 103, 107.

bė ir dėl to negali būti mėgdžiojamas, o turi būti konstituojamas, kad iškiltų jo potencialiai neribotas daugialypiškumas.

Šis atotrūkis nuo tradicinės mimezės sampratos baigiasi poezijos mimeze – pati poezija tampa mėgdžiojimo objektu ir pirmą kartą atsiskleidžia, kas esanti arba kaip ji suprantama. Dėl to sunku pasitikėti visomis tomis pastoralių traktuotėmis, kurios – sąmoningai arba ne – kliaujasi tradicine mimezės samprata. Tai, be kita ko, pasakytina apie Snellio teiginį, kad Arkadija yra „dvasinis kraštas"[19], ir apie Alperso „reprezentuojamąją poringę"[20] kaip apskritai žmogaus gyvenimo nusakymą. Tai platoniškos traktuotės, taikomos poezijai, kuri, nors ir tebėra mimetinis savęs mėgdžiojimas, atsiplėšia nuo tradicinės poezijos, mėgdžiojančios gamtą ar kokią kitą duotybę. Imituodama save, poezija turi nusistatyti, kas ji yra, – ji turi pasitelkti pažįstamus ženklų santykius, kad save konkretizuotų. Tačiau, norint susidaryti požiūrį į tai, kas nepažįstama, iš ženklų reikia atimti jų žinomus įvardijimus. Vergilijus tai pasiekia vaizduodamas piemenų pasaulį. Kaip pabrėžė Schmidtas, „negalima užginčyti fakto, kad piemenys poetai neturi jokio atitikmens išorinėje realybėje. Tai reiškia, kad pasaulis, kuriame jie gyvena, – jų pasaulis, 'piemenų pasaulis' – nėra duotoji realybė, o, kaip ir jie patys, yra sukurta jų poeto, tai yra poetinis pasaulis"[21].

Šis pasaulis „poetiniu" virsta išsivadavęs iš to, su kuo jis iš pradžių siejosi, – iš kaimo gyvenimo kasdienybės. Signifikantas (piemenų pasaulis) atskiriamas nuo savo konvencionaliai stabilaus signifikato (kaimiško pasaulio) tam, kad iškeltų kai ką nežinomo – poezijos įsivaizduojamumą. Atotrūkis nuo tradicinės mimezės vyksta kartu su atotrūkiu nuo konvencijų reguliuojamo santykio tarp signifikanto ir signifikato, leidžiant signifikantui slinktis, kad su juo būtų galima sukurti iki tol nenumatytas signifikacijas, galiausiai paverčiant metaforomis įsigalėjusius ryšius. Ženklai dabar turi būti traktuojami kitaip. Užuot denotavę duotąsias pozicijas ir substancijas, jie jau įteigia jungtis, atveria kryptis ir nužymi realizacijas, kad atskleistų tai, ko negalima denotuoti. Vadinasi, Vergilijaus pastoralinė poezija mėgdžioja nemimetinę situaciją, kuri yra ne duotybė, o tai, ką pirmiau reikia suformuoti. Šis pokytis suteikia poezijai naują tikslą. Vergilijaus pastoralės yra poezija, parašyta poetų apie poetus, nors tie poetai pasirodo kaip piemenys, kad paprastų žmonių pavidalu galėtų patyrinėti įsivaizduojamas galimybes, kuriomis poezija veikia įprastinį sociopolitinį pasaulį. Tradicinė mimezė pasitraukia į užkulisius, nes piemenys tėra poetų atributai, ir poezija tampa nemimetine (konvencine prasme), kadangi, tyrinėdama savo pačios galimybes, ji susiduria su pasauliu, kurį reikia nebe mėgdžioti, o praskrosti.

[19] Snell, p. 268.

[20] *representative anecdote*: Paul Alpers. „What Is Pastoral?" // *Critical Inquiry*, 8 (1982): 442.

[21] Schmidt. *Poetische Reflexion*, p. 111. Vergilijaus eklogų meninį pobūdį nuodugniai gvildena Viktor Pöschl (*Die Hirtendichtung Virgils*. Heidelberg, 1964). Apie veidrodinį eklogų pobūdį žr. ypač p. 73.

Bet kodėl gi poezijos autoimitacijai pasirinkti piemenys? Kodėl tai negalėjo būti medžiotojai, žemdirbiai arba – kaip pasitaikydavo Renesanse – žvejai? Juk jie visi turi ypatingą santykį su gamta. Jeigu pasirinkta neatsitiktinai, tai kokį konkretų santykį su gamta turi piemenys, kurių kaimiškas gyvenimas yra ne vaizduojamas ir juolab ne mėgdžiojamas, o veikiau tampa priemone kai kam kitam atvaizduoti?[22] Atsakymo užuomazgą pateikia Teokritas, o Vergilijaus kūryboje tai jau įgyja topo statusą: tai piemenų dainavimo varžybų sąsaja su varžymusi dėl gyvulių, kurie laimėtojui turi atitekti kaip apdovanojimas. Štai tipiškas pavyzdys iš Trečiosios eklogos:

MENALKA: Kas šeimininkams daryt, kai vagys šitaip įžūlūs?
Aš neregėjau, manai, kaip Damono ožį, begėdi,
Tu pasigauti bandei, nors garsiai lojo Likiska?
O kai aš surikau: „Laikykit, kad nepaspruktų!
Titirai, bandą surink!" – tu bėgai slėptis už viksvų.
DAMETAS: Kaip?! Ar jis neturėjo, dainų varžybas prakišęs,
Duoti man ožio, kurį garbingai vamzdis uždirbo?
Jei nežinai – ožys tas mano. Jį man Damonas
Pats pripažino, tik sakė: jam nesą kaip atiduoti.
MENALKA: Įveikei jį dainom? Kada gi turėjai dūdelę,
Siūtą vašku? Ar gal ne tu vos plerpiančia nendre,
Būdavo, gėdą darai ant kryžkelės dainai, nemokša?
DAMETAS: Taigi tu nori, kad mes jėgas išmėgintume šiandien,
Stoję varžybų abu? Statau šią karvę. Kad kartais
Nesudvejotum – žinok: po dukart melžiam, ir priedo
Žindo porą veršiukų. O tu ką dėsi, sakyki.[23]

Kol piemenys yra vergai, jie nieko neturi – tik savo meną[24], tik vėliau, per savo gyvulius, jie įgyja dalį gamtos. Todėl dainos ir gyvuliai yra atitikmenys: piemenys gali prarasti savo gyvulius dėl netobulo meno – šią padėtį savo ruožtu galima ištaisyti pasivagiant pralaimėtą užstatą.

Žvelgiant į šią situaciją jos etnologiniame fone, dainų ir gyvūnų ekvivalentiškumas įgyja dar vieną perspektyvą. Kitaip nei medžiotojai, piemenys nežudo dėl to, kad pragyventų – jie jaukina savo gyvulius ir prižiūri savąją gamtos dalį. Kitaip nei žemdirbiai, jie neįsikuria sėsliai ir nedirba žemės, o klajoja su savo bandomis ir turi laisvo laiko. Taigi čia turime įvairuojančią „tropų ekonomiją", pagrįstą skirtingais etnografiniais santykiais su gamta. Kadangi medžiotojai, norėdami

[22] Carla Copenhaven („The Domestication of Animals and the Invention of Concepts: Pastoral Forms and Representation as Paradigms of Fictionality in Literature". P. 20 ir toliau [rankraštis]) įtikinamai detalizavo šiuos skirtumus savo disertacijos projekte (University of California, Irvine). Esu jai dėkingas už kai kurias detales.

[23] Vergilijus. *Bukolikos. Georgikos*. Vertė Antanas Dambrauskas. Vilnius, 1971. P. 16–17.

[24] Žr. Copenhaven, p. 28 ir toliau.

įsigyti gyvūnų, turėdavo juos nužudyti, jų jungtis su gamta pasireikšdavo piktografiškai: gamtos nesuvaldomumą pašalindavo atvaizdai, bet tas „atvaizdų raštas" reikšdavo mirtį. „Rašymas tikrai būtų vaizdinis medžiojamo žvėries reprezentavimas: maginis sugavimas ir nužudymas [...] Medžiotojas dar tapo būtybes, o piemuo jau užrašo kalbą". Tai sukelia „totalią reprezentavimo struktūros revoliuciją"[25]. Rašymas dabar jau gali reprezentuoti gamtą. Pasak Derrida, jis tampa „ideofonograma", kuri, dar prieš pradedant vyrauti abėcėlės fonetizmui, nuo medžiotojo piktografijos skiriasi tuo, kad jau yra „signifikanto ir signifikato mišinys"[26].

Jeigu gamtą galima reprezentuoti rašymu, vadinasi, ją reprezentuojant galima prakalbinti. Tačiau tai reiškia, kad reprezentavimas turi byloti, kas gamta yra. Taigi rašymas gamtą padaro prieinamą ir tuo pat metu ją paverčia rašymo atvaizdu. Todėl gamta pasiekia savo idealumą rašytiniame atvaizde, pavyzdžiui, *locus amoenus*, signifikantui ir signifikatui atstojant vienam kitą. Tai, kas *locus amoenus* tampa ideograma, paraleliai siejasi su dainų ir gyvulių sukeičiamumu, ir tai dar aiškiau nei grynai literatūrinis topas parodo pastoralinę poeziją persmelkusią etnologinę žymę: rašymas atstoja arba papildo gamtą.

Tačiau ir *locus amoenus*, ir gamta (kaip banda) tebėra pažeidžiami – jie abu gali atsidurti pavojuje. Idealizuotas peizažas reprezentuoja gamtą nuslėpdamas patį reprezentavimo pobūdį (t. y. atstovavimą kam nors kitam). Todėl signifikantą ir signifikatą vėl galima atskirti, nurodant atstumą tarp jų. Tai, kad kažkas turi bandą, priklauso nuo civilinių institucijų teisingumo – šios pirmiausia ir įgalina patį turėjimą bei iš jo kylančią gerovę, – todėl Vergilijaus „Eklogos" įgyja politinį atspalvį. Jos piemenų gyvenimą ne aprašinėja, o reprezentuoja, ir tai reiškia, kad gamtos turėjimą (prijaukintų gyvūnų ir poezijos rašymo forma) jos paverčia atvirkštiniu politinio pasaulio atspindžiu. Ši struktūra išryškina eiliuojančių piemenų dirbtinumą – jie pasitelkiami nebe tam, kad būtų įvardijama, kas jie yra, o kad per tai, kas jie yra, būtų reiškiama kas kita. Vergilijaus „Eklogose" politika gretinama su gamta – pastaroji įvaldoma per poeziją, o štai žmonių formuojama politika kartais atrodo visai nesuvaldoma. Tad poezijos autoimitacija yra ne autonomiškas menas[27], o veikiau priemonė taisyti tai, kas gresia iškrypti.

Tai vėlgi suponuoja mimezės sampratos pokytį. Poezija nemėgdžioja politikos. Veikiau politika įsirašo į poezijos dirbtinumą, ir tada ekloga reprezentuoja politikos bei poezijos atskyrimą ir kartu jų vaizdinę kontaminaciją. Šis dvigubas

[25] Jacques Derrida. *Grammatologie*. Vertė Hans-Jörg Reinberger ir Hanns Zischler. Frankfurt/M, 1974. P. 502.

[26] *Ten pat*, p. 512–513.

[27] Dėl čia reikiamo atribojimo žr. Schmidt. *Poetische Reflexion*, p. 17, 103, 105. Winfried Wehle („Arkadien. Eine Kunstwelt" // *Die Pluralität der Welten. Aspekte der Renaisssance in der Romania* [Romanistisches Kolloquium, 4]. Red. Wolf-Dieter Stempel ir Karlheinz Stierle. München, 1987. P. 137–165) labai įtikinamai išaiškino ypatingą Renesanso pastoralių meninį pobūdį. Tai grindžiama fikciniu Arkadijos pobūdžiu – ji, „kaip tarpinė sfera [...] tiksliai atitinka fiktyvumą" (p. 158).

reprezentavimas rodo kažką, ką labai sunku užfiksuoti, nes tai nė nepanašu į apčiuopiamą objektą. Kad ir kokią situaciją perteiktų kiekvienas konkretus reprezentavimas, jis, nors ir daugialypis, yra eilėraščio padarinys ir negali būti susietas nei su gamta, nei su neva joje glūdinčiu idealumu.

Žvelgdami į Vergilijaus piemenis jų etnologiniame fone (kuriame prijaukinimas ir rašymas ženklina gamtos įvaldymą), galime suvokti, kodėl poetas juos pasitelkė atspindėti politikos pasauliui. Vergilijaus paskatas mums padės suprasti dvi dr. Johnsono pastabos. XVIII a., pastoralinei poezijai nykstant, dr. Johnsonas kritikavo Sannazaro už tai, kad jis savo „Eklogų" personažais padarė žvejus. Pasak dr. Johnsono, jūrą „literatūrinis aprašymas išeikvos greičiau [negu sausumą]"; be to, jūra esanti kliūtis tokios poezijos recepcijai, nes „didžioji dalis žmonijos visada gyvens nepažindama jūros teikiamų malonumų"[28]. Maža to, jūra geriausiu atveju yra gamtos dalis, stokojanti daugialypiškumo, kurio reikia, kad kūrinyje vaizduojama gamta taptų veidrodžiu, atspindinčiu, kokių iškraipymų sukėlė įsiveržęs politinis pasaulis.

2. *Ekloga ir jos referencinė tikrovė*

Arkadija yra Vergilijaus sukurtas poetinis pasaulis – meno kūrinys, tematizuojantis patį meną. Jis tai daro pasitraukdamas iš kito pasaulio, nors tas pasaulis vis dar kėsinasi į poezijos pasaulį. Šių dviejų pasaulių tarpusavio santykių pobūdis „Eklogose" niekur neverbalizuojamas. Tai gali reikšti, kad Vergilijaus skaitytojai buvo homogeniškesnė publika negu vėlesniais amžiais – ir ypač Renesanse, – tad buvo galima pateikti vienas kitame susluoksniuotus pasaulius, neapibrėžiant jų sąsajos, tačiau neabejotina, kad vėliau ši sąsaja tapo problemiška. Tai akivaizdu iš Viduramžiais įsigalėjusios alegorinės traktuotės, kuri anaiptol neapsiribojo pranašiškai suvokiamu Kristaus apsireiškimu Ketvirtojoje eklogoje. Pats tokios alegorinės traktuotės poreikis reiškia, kad „Eklogose" yra dvi skirtingos sferos, kurių tarpusavio santykiui nustatyti reikia kokios nors egzegezės. Per eiliuojančius piemenis Vergilijus nesiekė pavaizduoti kaimiečių gyvenimo kasdienybės – jie įkūnija eiliavimo ir dainavimo prasmę žmonių gyvenime. Netgi Teokritas, kurio „Idiles" iš dalies galima laikyti kaimo gyvenimo vinjetėmis, savo piemenis traktuoja kaip tropus, o jo poezija „ne aprašinėja kaimo gyvenimą, o suklosto jo aspektus tokiu būdu, kad atsiskleidžia kita sankloda: sielos gyvenimas, laisvų žmonių poilsis"[29]. Taigi pastoralinė poezija yra tropas, visai išsiskleidžiantis savo figūratyvumu. Ji pateikė schemą, atvirą alegorizavimui, nes substancialistinės pasaulio sampratos fone tik alegorija galėjo aprėpti tariamą skilimą tarp įvaiz-

[28] Samuel Johnson. *The Rambler*, III (Yale Edition of the Works). Red. W. J. Bate ir Albrecht B. Strauss. New Haven, 1969. P. 199.

[29] Rosenmeyer, p. 280.

džio ir referencijos, užfiksuodama pastarąją ir kartu išlaikydama pastoralinį įvaizdžio pobūdį.

Renesanse alegorinė „Eklogų" traktuotė tebebuvo įprastinis dalykas, kaip parodo Puttenhamas savo knygoje „Anglų poezijos menas":

> Poetas sumanė Eklogą [...] ne tam, kad pamėgdžiotų arba reprezentuotų kaimišką meilę ir bendravimą, o tam, kad po paprastų žmonių ir prastos kalbos priedanga įvestų ir pagvildentų didesnius dalykus, taip pat ir tokius, kuriuos gal buvo nesaugu atskleisti kitokiais būdais. Vergilijaus Eklogose galima įžvelgti svarbesnių dakykų negu Titiro ir Koridono meilė. Šiomis Eklogomis buvo siekiama nustatyti ir pateikti dorovinę discipliną, gerinančią žmogaus elgesį, – tai darė mantujietis ir kiti modernūs poetai.[30]

Spenserio eklogose jau nyksta griežta alegorinė struktūra. Nors alegorinis *modus dicendi* dar turi reikšmės, jis marginalizuojamas ir užleidžia vietą vis sudėtingesniems santykiams tarp to, kas sakoma ir kas turima galvoje. Įžanginėje „Piemens kalendoriaus" dalyje leidžiama suprasti, kad pastoralinis pasaulis reiškia ne save patį, o ką kita. Spenserio tikriausiai pramanytas komentuotojas teigia, jog autorius pasirinko piemenis tik tam, kad „išskleistų svarų argumentą pridengtą, užuot jį pareiškęs [...] O apie bendrą jo Eklogų linkmę ir tikslą aš verčiau daug nekalbėsiu, nes jis pats visaip stengėsi tatai nuslėpti"[31], tad galiausiai komentuotojas gali teigti: „Man buvo patikėti jo svarstymai ir slapta prasmė"[32]. Taigi aišku, kad piemenų pasaulis figūratyviai išreiškia kitą pasaulį.

Šiuo atžvilgiu Spenseris dar laikosi Vergilijaus „Eklogų" modelio, pasitelkdamas jo įvestą ir vėliau tapusį norma autoriaus ir skaitytojų susitarimą, kad piemenys reiškia ne save, o ką kita. Bet dabar komentuotojas žengia toliau negu Vergilijus, nes tai, kas sakoma, ne tik reiškia ką kita, bet netgi nuslepia tai, kas reiškiama. Tai negali nepaveikti alegorijos pobūdžio. Žinoma, alegorija visada priklauso nuo erdvės tarp signifikanto ir signifikato, bet egzegetinis metodas, išplėtotas biblinės hermeneutikos, buvo sumanytas siekiant išryškinti dieviškajam pasauliui būdingą polisemiją. Tokie metodai darėsi vis svarbesni Viduramžių pasaulietinės literatūros alegoriniam modusui, nes čia taip pat reikėjo įveikti erdvę tarp raidės ir dvasios. Radosi du skirtingi įveikimo tipai: figūrinė schema ir *personificatio* bei *significatio*. Pagal figūrinę schemą, dvasia yra pirmesnė už raidę, per kurią ji pasireiškia. Pagal *personificatio* bei *significatio* santykį, raidė yra absorbuojama dvasios tam, kad arba pavaizduotų tai, kas nematoma, arba įrodytų dvasios veiksmingumą konkrečiose padėtyse. Vadinasi, abi schemos, nors ir skirtingo pobūdžio, reguliuoja ženklų santykius tam, kad išryškintų aiškiai atskiria-

[30] George Puttenham. *The Arte of English Poesie* (English Linguistics 1500–1800). Red. R. C. Alston. Menston, 1968. P. 30–31.

[31] Edmund Spenser. *The Minor Poems*, I (Variorum Edition). Red. Charles Grosvenor Osgood ir k.t. Baltimore, 1943. P. 10.

[32] *Ten pat*, p. 10–11.

mas signifikacijas, kuriomis savybinga kalbinės terpės polisemija nukreipiama taip, kad galėtų iškilti realūs sprendimai. Raidę ir dvasią visada aprėpia trečiasis matmuo – šitaip hierarchiškai susluoksniavimas kyla iš viduramžiško pasaulėvaizdžio, kuris į pirmą planą iškildavo santykiuose, jo primestuose raidei ir dvasiai. Šis ženklų santykis yra trinaris; jis išryškėjo vėlyvojoje Antikoje ir tik Renesanse pasidarė problemiškas. Bręstantį paveldėtos tradicijos pertvarkymą tinkamai nusakė Foucault:

> Nuo stoikų laikų ženklų sistema Vakarų pasaulyje buvo trinarė, pripažįstant signifikanto, signifikato ir „konjunktūros" dalyvavimą [...] Antra vertus, nuo XVII a. ženklo sankloda virto dvinare, nes dėl Port Rojalio įtakos ji buvo nusakyta kaip signifikanto ir signifikato ryšys. Renesanse sandara kitokia ir daug sudėtingesnė. Ji trinarė, nes pasitelkia formalią ženklų ir jų nurodomo turinio sferą, taip pat panašumus, susiejančius ženklus su jų nurodomais dalykais. Bet kadangi panašumas yra ženklų forma ir kartu jų turinys, šie trys raiškos elementai išsiriša vienoje formoje.[33]

Spenserio eklogose trinarė ženklų sistema netenka stabilumo, ir tai sąlygoja vis sudėtingesnę sąmazgą, kurios nebeįmanoma traktuoti kaip iš anksto nustatytos „konjunktūros", atitinkančios visa apimančią Viduramžių pasaulio sandarą. Užtat ženklų santykius dabar reikėjo sugalvoti, ir dėl šios reikmės darosi aišku, dėl ko Spenseris savo eklogas paskelbė su pastabomis, ženklinančiomis kintančius referencijos laukus, atsispindinčius pastoraliniame pasaulyje. Veikiausiai jis pats parašė tas pastabas ir priskyrė jas pramanytam veikėjui.[34] Šiaip ar taip, publikuoti pasaulietinę poeziją su pastabomis Renesanse dar buvo neįprastas dalykas. Dar labiau neįprasta buvo tai, kad pastabos sudarė neatskiriamą poezijos dalį, – ir dar jauno poeto, kuris „Piemens kalendoriumi" debiutavo! Nors Petrarca jau anksčiau buvo pridūręs paaiškinimus prie savo „Bukolikų", tuo pateikdamas esminį raktą savo eklogoms suprasti, jais pirmiausia buvo siekiama paskatinti „retorikos ir poezijos profesorių pastabas"[35], ypač turint galvoje, kad Petrarka savo eklogų kodavimą pirmiausia laikė maskuote. Tačiau Spenserio kūryboje pastabos signalizuoja „panašumus", kad skaitytojas galėtų susitelkti į kitą, pastoralėje užgožtą pasaulį.

Tad būtent pastabos kiekvienos eklogos pabaigoje pasako mums, kad pie-

[33] Michel Foucault. *Die Ordnung der Dinge.* Vertė Ulrich Köppen. Frankfurt/M, 1971. P. 74–75.

[34] Šiuo ginčytinu klausimu, be kita ko, žr.: Agnes Duncan Kuersteiner. „E. K. Is Spenser" // *PMLA*, 50 (1935): 140–155; D. T. Starnes. „Spenser and E. K." // *Studies in Philology*, 39 (1942): 181–200; Robert W. Mitchner. „Spenser and E. K.: An Answer" // *Studies in Philology*, 42 (1945): 183–190; žr. t. p. Spenser. *Minor Poems* I, p. 645–650, – kur pateikta visos diskusijos santrauka.

[35] Konrad Krautter. *Die Renaissance der Bukolik in der lateinischen Literatur des XIV. Jahrhunderts: Von Dante bis Petrarca* (Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste, 65). München, 1983. P. 103. Esminis veikalas, nušviečiantis perėjimą iš Viduramžių tradicijos į Renesansą, tebėra Cooper knyga *Pastoral.*

muo Kolinas Klautas kartais yra poetas, kartais – pats Spenseris, kartais – tiesiog piemuo, o kartais – visa anglų tauta. Tas pats pasakytina apie piemenaitę Elizą, kuri skirtingais atvejais įkūnija mylimąją, karalienę Elžbietą ir sielvartaujančią Didonę. Kurioziškas variacijas patiria Pano figūra: piemenų dievaitis, Jėzus, Henrikas VIII ir netgi Šėtonas. Tokie *ad hoc* „panašumai" kyla nebe iš alegorinės struktūros, nors jais vis dar siekiama pastoralinį pasaulį padaryti įsivaizduojamą kaip kito pasaulio įfigūrinimą. Alegorinis modusas personifikacinei reikšmei primesdavo išankstinį semantinį santykį, o šie *ad hoc* „panašumai" išskleidžia daug potencialių koreliacijų. Piemenys įgyja daugialypių reikšmių, kurios gali būti tiesioginės, asmeninės, romantiškos, moralinės, religinės arba politinės. Neretai tos prasmės taip susipynusios, kad, nors laikinai dominuoja viena, kitos irgi nejučia suaktualėja. Jeigu Kolinas Klautas yra piemuo, poetas, Spenseris ir anglų tauta, o Eliza – piemenaitė, Didonė ir karalienė Elžbieta, – nustatyta ir paprastai alegorinio moduso įtvirtinama abiejų lygių sąveika ima blėsti, ir atsiranda aibė semantinių užgožimų, besikėsinančių į visas prasmes visose visų eklogų situacijose. Atitinkamai, kai piemenys žymi tam tikras politines figūras, „panašumai" darosi vis sudėtingesni ir ima daugintis.

Būdinga yra „Balandžio ekloga". Čia visas arkadinis repertuaras pateikiamas kaip karalienės Elžbietos panegirika. Įdomu, kad vėl išsiskleidžia trinarė sistema, ir karalienė tipologiškai susiejama su Antikos dievais, Arkadijos figūromis, būties grandine ir politine padėtimi. Bet tuo pačiu metu ji yra ir *figura*, ir *complementum*, tad figūrinė schema tampa metaforine nušvitimo raiška. Tačiau giriamąją giesmę, kurią Kolinas Klautas – ar jis dabar piemuo, pats Spenseris ar anglų tauta? – sukūrė Elžbietai, nustelbia tai, kad ją atmeta piemenaitė. Tačiau apie šį bergždžią meilikavimą mes sužinome iš kito piemens, deklamuojančio giesmę, išryškinančią Kolino poetinį talentą ir kartu jo atsižadėjimą, kai beprasmės pastangos nubloškė jį į melancholiją. Taigi giesmė eklogoje įveiksminama tik siekiant nušviesti semantines dimensijas, kurios vėliau ištrinamos. Galiausiai komentuotojas pažymi, kad Kolino Klauto tipologinės analogijos perteikia „jo vaizduotės didybę"[36]. Tai reiškia, kad visas koreliacijų tinklas yra ne kas kita kaip vaizduotės išdava, menkai susieta su veiksmintina tikrove.

Tai galima nustatyti iš plataus kintančių ženklų santykių masto, apimančio skirtingus lygmenis. Pirma, esama politinės sąsajos tarp Elizos ir Elžbietos bei tarp Pano ir Henriko VIII, nors šis lygmuo signalizuoja Kolino Klauto (jis gali būti poetas arba anglų tauta) meilinimosi atmetimą. Toliau esama tipologinių jungčių, nors šie idealūs atitikimai glūdi poeto vaizduotėje. Ir galop yra lygmuo, kuriame piemenys spėlioja apie Kolino Klauto melancholiją, – visų tų spėlionių tenka atsisakyti. Nors kiekviename lygmenyje glūdi bendras siekinys, jų skirtu-

[36] Spenser. *Minor Poems* I, p. 45. Apie paties Spenserio santykį su savimi po pastoraline Kolino Klauto kauke daug pasako Renato Poggioli. *The Oaten Flute. Essays on Pastoral Poetry and Pastoral Ideal.* Cambridge/Mass, 1975.

mai tolygiai persislenka vieni į kitus, išvaduodami tai, kas lieka paslėpta akivaizdžiuose atitikimuose. Todėl senąją „konjunktūrą" pakeičia potencialiai neribota ženklų žaisminė sąveika ir substancialistiškai orientuotą trinarę sistemą ji paverčia semiotiniu žaidimu.

Skirtingų lygių sąveikos sukelta galimų ryšių įvairovė suspenduoja hierarchinį principą, visada reguliavusį Viduramžių alegoriją. Antra vertus, komentuotojas, privilegijuodamas kai kuriuos ryšius kitų sąskaita, sudaro įspūdį, kad jie griežčiau valdomi negu Viduramžių alegorijoje. Tačiau dėl to skaitytojas verčiamas turėti galvoje visus kintančius sąsajų modelius, kaip tai aiškiai matoma iš eklogų sekos. Akivaizdu, kad „Piemens kalendorius" skaitytinas kaip visuma, nes tik taip eklogos išskleis komentuotojo pateiktų privilegijuojamų ryšių seką, nustumdamos į šešėlį anksčiau įvestus ryšius. Taip jie įtakoja tai, kas iškyla į dėmesio centrą ir kontroliuoja besiplėtojantį semantinį daugialypumą. Nors dar vyrauja pamatinis trinarės sistemos modelis, – komentuotojui atvėrus galimų ryšių mastą, norint suprasti, reikia kumuliacinio skaitymo. Toks skaitymo būdas užima vietą, anksčiau priklausiusią Viduramžių pasaulio tvarkai, nurodydavusiai, kokie turi būti atitikimai. Šį pokytį nemažai lėmė tai, kad, kitaip nei tradicinė alegorija, pastoralinė sfera, kaip dirbtinis pasaulis, siejasi ne su nematomu ar kitu pasauliu, o su empiriniu – politiniu ir istoriniu. Viduramžių alegorijoje hierarchinę tvarką reguliavo vyravusi substancialistinė pasaulėžiūra. „Konjunktūra" galėjo tapti problema tik tada, kai pastoraliniu pasauliu, pasižyminčiu dirbtinumu, buvo siekiama apibūdinti kitą pasaulį, kuris tačiau neturėjo visų požymių, būdingų kosminei būties grandinės tvarkai. Bet ar gali kas nors, nenurodydamas savęs, būti susietas su kuo nors kitu, kas, Platono ir Viduramžių požiūriu, yra iš esmės nesubstancialu?

Spenserio eklogose viduramžiška alegorija yra išlikusi tik kaip schematiški griaučiai, netekę ir savo originalios funkcijos, ir originalios reikšmės. Atitikimų struktūra tebėra nepažeista, bet daugialypės šių atitikimų koreliacijos išsiskleidžia į nuolat kintančių signifikacijų gamas. Šitaip siekiama, kad skaitytojas geriau suvoktų tai, kas laikytina esminiais socioistorinio pasaulio klausimais. Vien dėl savo įvairovės jie nesileidžia alegorizuojami, ir todėl jiems pateikti reikia suvokiamumo schemų, kurios identifikuotų problemas ir kartu sutrukdytų savo pačių tapatinimą su tuo, ką jos turi pateikti. Tiekiant daugybinius ryšius, „konjunktūra" neišvengiamai komplikuojasi – tai labai aišku iš sudėtingėjančio komentaro, kuriame dera keletas žanrų: laiškas, argumentaciją, glosa ir emblema. Tokia diferenciacija lygmenų koreliacijai – pagal pasirinkto žanro reikšmę – suteikia specifinę svarbą, iš kurios kyla tikslus „konjunktūros" sureguliavimas – tai būtina siekiant įvesti laipsnišką santykių tinklą, pateikiant pasaulį, kuris iki tol buvo nesubstancialus.

Spenseris nepalieka jokių abejonių, kad piemenų vardai slepia kitus vardus – ir nebūtinai istorinių asmenybių: pavyzdžiui, „Gegužės eklogoje" jie atstovauja

katalikybei ir protestantizmui. Net kai tiksliai identifikuoti neįmanoma, komentuotojas užsimena, kad piemens vardas yra sugalvotas siekiant nuslėpti kito žmogaus vardą. Taigi Spenserio personažai visada būna ne vien piemenys, istorinės asmenybės arba tipai, bet visi jie kartu. Kai piemenys atspindi realius žmones, šis atspindėjimas pastariesiems suteikia galimybes, neprieinamas socioistoriniame pasaulyje.

Ši pamatinė struktūra taip pat grindžia eklogose pasikartojančius tropus ir literatūros žanrus. Štai „Sausio eklogoje" apie Koliną Klautą sakoma taip:

Thou barrein ground, whome winters wrath hath wasted,
Art made a myrrhour, to behold my plight.[37]

Komentuotojas vienareikšmiškai teigia, kad Kolinas Klautas yra autorius: „Kurio vardu šis poetas slapčia prisidengia"[38]. Bevaisė žiema atspindi dėl nelaimingos meilės kenčiantį piemenį, vėliau jo vargus atspindi nykstanti banda. Atspindys ir atitikimas yra pagrindiniai epochos tropai, ir pastarasis svarbesnis, nes jis teikė rišlumą kosminiam stabilumui, susiedamas skirtingas būties grandinės sferas. Todėl atitikimo samprata sinkretinėje platoniškoje ir krikščioniškoje pasaulio tvarkoje figūravo kaip harmonijos motyvas. Bet dabar atitikimai charakterizuoja didėjančią netvarką, ir tai pateikiama per tropą, iš pradžių garantavusį kosminę darną. Toje jau nykstančioje trinarėje sistemoje „panašumai" – kaip juos suvokė Foucault – buvo „konjunktūros" pakaitalai, tačiau Spenseris juos paskleidžia kaip suaižėjusios harmonijos ženklus. Šį požiūrį dar sustiprina tai, kad atitikimų samprata taip pat apeliuoja į seną pastoralinę dangiškos darnos tarp piemens ir gamtos klišę. Taigi kosmologinei atitikimo sampratai suteikta negatyvi kryptis aidi griaunant šiaip jau palaimingą žmogaus ir gamtos harmoniją.

Šis pastoralinių klišių ir anuometinių tropų perdirbimas yra būdingas „Piemens kalendoriaus" bruožas. Jis pasiekia kulminaciją „Birželio eklogoje", kur atitikimas tik ir iliustruoja savo nuvertinimą. Metų viduryje, saulei pakilus į zenitą, graudi Kolino Klauto neviltis panaikina harmoniją, kurią turėtų perteikti pripažinta atitikimo samprata. Siekiant išryškinti šį apgręžimą, Kolino vargai pateikiami jo draugo Hobinolo fone. Hobinolas atgavo tą rojų, iš kurio buvo išvarytas Adomas, ir vėl džiaugiasi esąs gamtos darnoje, kurios net Kolino menas negali atkurti. Tradiciniai tropai ir pastoralinės klišės suskilo į prieštaringas referencijas, nes tik jų dvilypumas gali nurodyti skirtumą tarp ženklo ir pasaulio. Įprastinė „panašumo" signifikacija čia pasitelkiama siekiant parodyti atsirandančius skirtumus.

Tai, ką pastebime pasikartojančių tropų bei klišių repertuare, ryškėja ir stiprėjančiame polinkyje įtraukti kitus žanrus į Spenserio eklogų seką. Kadangi tra-

[37] Spenser. *Minor Poems* I, p. 16. (Bevaise žeme, niokojama žiemos rūstybės, / Esi kaip veidrodis, regįs manus vargus.) Dėl skirtingų Kolino Klauto atstovaujamų pasaulių žr. Chaudhuri, p. 185.

[38] Spenser. *Minor Poems* I, p. 18.

dicinė eklogos forma nebeatrodo pakankama augančioms jos reprezentavimo funkcijos reikmėms, pritraukiami kiti žanrai. Tai matoma jau išorinėje eklogų sandaroje. Kiekviena ekloga pradedama medžio raižiniu, vaizduojančiu atitinkamą zodiako ženklą, kuris vaizdu perteikia tai, kas atsispindi tekste. Toliau pateikiama argumentacija, o po jos – pati ekloga, kurią užbaigia emblema. Po eklogos ir emblemos priduriamas komentaras, iš dalies atveriantis tą teritoriją, kuri eklogoje buvo paslėpta. Šiuo atžvilgiu galima sakyti, kad eklogos yra daugialypė terpė – juk išryškinant įvairius jų signifikacijos aspektus joms reikia ir vaizdinių, ir literatūrinių formų. Iš to kylanti perspektyvizacija leidžia suprasti, kad reprezentavimas nebėra suvokiamas vien kaip mimezė, o skleidžiasi kaip dinamiškas procesas. Tai, ką norima reprezentuoti, dabar prisotinta judesio, kad būtų sugaunama tai, kas anksčiau atrodė nereprezentuojama.

Šiuo aspektu tinkamas pavyzdys yra „Vasario ekloga". Čia susluoksniuojami įvairūs literatūros žanrai: *altercatio* įrėmina eklogą, alegorija – *altorcatio,* ir moralas – alegoriją. Ekloga prasideda tipiškomis dviejų piemenų dainų varžybomis. Tačiau tai redukuota iki eskizo, nes du piemenys, užuot bandę pranokti vienas kitą girdami garbinamą piemenaitę, ginčijasi dėl jaunystės ir senatvės. Šitaip pastoralinė tema pakeičiama „diskusija", kuri buvo labai mėgstama Viduramžių literatūroje ir išplito tautinėse literatūrose, viršūnę pasiekdama su Abelard'o *Sic et non.* Jaunystės ir senatvės priešpriešą reikia išspręsti, bet vietoj lauktino žinovo žodžio išgirstame alegoriją, kuri yra *genus mixtum,* nes pateikiama kaip moralas. Alegorijoje ąžuolas ir erškėtrožė ginčijasi dėl savo svarbos ir dėl trukdymo vienas kitam. Savo bylą jie perduoda žmogui – atstovaujančiam žmonijai, – kuris paskelbia klaidingą sprendimą, sunaikinantį ir ąžuolą, ir erškėtrožę. Dabar reikėtų moralo, tačiau čia, kaip ir kitur, paties žanro sukeliami lūkesčiai neišsipildo: ekloga baigiama dviguba emblema, kuri vietoj vieno moralo iš pateiktos bylos padaro keletą skirtingų išvadų. Šiuo atveju, kaip ir visais ankstesniais, sudedamasis žanro komponentas pašalinamas ir pakeičiamas kitu žanru. Šis žanrų iškomponavimas atima iš jų pirminę funkciją, kuri buvo pajungta įvairiems socialinės hierarchijos lygmenims ir socialinės antropologijos atšakoms, paveldėtoms iš Antikos ir Viduramžių pasaulių. Žanrai dabar reprezentatyvūs tik tiek, kiek jie paneigia įsigalėjusius lūkesčius jų neišpildydami.

Kai žanro nebegalima sutapatinti su jo reprezentuota dalykų padėtimi, jis tampa tiesiog reprezentavimo schema, kuri – priešingai tradicinėms jo funkcijoms – akcentuoja erdvę tarp savęs ir reprezentuojamo objekto. Taigi Spenserio eklogoje paskiri žanrai pavirsta rėmais kitiems žanrams įveiksminti. Šis žanrų įterpinėjimas iš jų atima paveldėtą reprezentavimo funkciją ir paverčia juos viena kitą pranokstančių schemų seka. Iš to plaukiantis dinamizmas parodo, kaip sučiuopiama tai, kas nesileidžia reprezentuojama nė vieno pasirinkto žanro.

Ką šis procesas reiškia, paaiškėja ir „Vasario eklogoje". Jaunimo ir senimo ginče susikerta jų atstovaujamos atitinkamos vertybės: jaunystė atstovauja pava-

sariui, maištingumui ir akimirkos malonumui, o senatvė – žiemai, patirčiai ir rezignavimui. Bet diskusijos turinį sudaro ne šios gerai žinomos Viduramžių kategorijos – ji sukasi apie tai, ką kiekvienas reprezentavimo atvejis nuslepia: senam žmogui jaunystė tėra žybsinti šviesėlė, bejėgiška ir atvira pagundoms, o jaunasis varžovas senąjį laiko sustabarėjusiu, pavydžiu ir destruktyviu. Žvelgiant iš ginčininkų žiūros taško, tradiciniai jaunystės ir senatvės *topai* įgyja ypatingą prasmę, nes abu mano, kad kito tradiciniai argumentai slepia elgseną, kurios nenorima iškelti į dienos šviesą. Šis knisimasis giliau konvencionalių klišių atskleidžia, kad pats *topas* yra kaukė, nes bendrybių autoritetas yra tik tam, kad ką nors nuslėptų. Ginčui nuplėšiant šią kaukę, *topai* ir jų pateikimas tampa dviprasmiai, kadangi jie nebe reprezentuoja, o signalizuoja tai, ko patys neapima. Šių matomų ribotumų padariniai yra kitokie negu tų, kuriuos sukuria tradicinių tropų ir pastoralinių klišių perskėlimas: pastarasis apverčia tradicinę vartoseną, o reprezentavimas kaip kaukė atveria visą gamą naujų galimybių.

Tai nuaidi ir pačioje pasakėčioje. Žmogus, kurio proto dovana jį iškėlė į aukštą padėtį būties grandinėje, kviečiamas išspręsti ąžuolo ir erškėtrožės nesutarimą. Bet jis tampa jį sujaudinančios rožės retorikos auka. Jis nukerta ąžuolą ir sugriauna gamtos pusiausvyrą, tad rožė irgi žūva, netekusi ąžuolo priedangos. Sprendžiant turėjo triumfuoti protas, bet pasakėčia nepalieka abejonių, kad sprendimą lėmė kitokia motyvacija. Tradiciškai žmogui priskiriamas bruožas vėlgi pateiktas tam, kad iškeltų kitą žmogaus savybę. Šiuo atveju proto galia, kuriai turėtų atstovauti žmogus, redukuojama iki kaukės, slepiančios žmoguje glūdintį dvilypumą. Padalyta emblema, lyg ir turinti išrišti šį dvilypumą, jį primygtinai patvirtina, o komentaras priduria, kad į pavaizduotus požiūrius galima žvelgti iš skirtingų taškų ir todėl galima padaryti skirtingas išvadas.

Literatūrinių žanrų įterpinėjimas įkūnija atotrūkį nuo įprastinės reprezentavimo sampratos, kurios modeliais buvo siekiama išskleisti reprezentuojamą objektą, o ne ką nors nuslėpti. Susluoksniuojant žanrus norima parodyti ir reprezentavimo ribotumą, ir būtinybę sučiuopti tai, kas neperprantama. Ši dvipakopė sandara pati yra reprezentavimo forma, nors ji nebesukabinta su socialinės piramidės susluoksniavimas. Užtat suardytas žanrų ir socialinės hierarchijos atitikimas liudija augančią sociopolitinio pasaulio ekspansiją. Tą ekspansiją parodo įterpinėjimas, dėl kurio žanrai klojasi vieni ant kitų ir darosi schematiški. Šitaip perdirbus tradicinę reprezentavimo sampratą, iškyla du pasauliai: vienas jų gali būti reprezentuojamas, o kitas – ne, tad į jį tik gali būti kėsinamasi.

Šis dubliavimas persmelkia visą Spenserio eklogų ciklą. Iš pat pradžių komentuotojas teigia, kad tai, kas sakoma, nėra tai, kas manoma, – kad gana dažnai tai paslepia mintį. Toks dvilypumas atskleidžia pastoralinio pasaulio apgaulingumą arba – kaip buvo įprasta traktuoti pastoralinę poeziją anuo metu – išryškina ją kaip siekiamos tikrovės šešėlį. Šį šešėlį sudaro tradiciniai reprezentavimo modeliai, funkcionuojantys kaip to, ką galima įsivaizduoti, analogai. Piemenys

yra tik realių žmonių „šešėliai", tropai ir klišės – jų tradicinių nuorodų inversijos, o žanrai – tik įveiksminimo rėmai. Aišku, kad pastoralinį pasaulį visada dubliuoja kitas pasaulis.

Taigi dubliavimas yra pamatinis struktūrinis eklogų bruožas ir atskleidžia esmines literatūrinio fikciškumo sąlygas. Jis įveda rėmus, leidžiančius toliau būti tam, kas jau pranokta. Spenserio piemenys yra pranokti, nes jie atstoja istorines figūras, o istorinės figūros yra pranoktos, kadangi jų tikrovė, perkelta į pastoralinį pasaulį, kitaip nušviečiama. Tropai ir klišės pranokti, kadangi jų tradiciniai atitikimai apgręžti, ir tas apgręžimas panaudojamas įvesti *ad hoc* „panašumams". O literatūriniai žanrai pranokti, kadangi jų įterpinėjimas parodo, jog reprezentavimas yra maskavimo forma, o maskavimas liudija reprezentavimo ribotumą. Išliekant tam, kas pranokta, susidaro ši dubliuojanti struktūra, per kurią pastoralinis pasaulis visada dalyvauja kitame pasaulyje ir atvirkščiai. Bet jeigu pastoralinio pasaulio gyvybingumas tėra šešėlis ir šio šešėlio užgožtas pasaulis išlieka abstraktus, vadinasi, pirmojo konkretumas atskleidžia savo iliuziškumą, kad antrąjį pakylėtų į realybės statusą.

Pabrėžtina, kad antras pasaulis, užgožtas pastoralinio, nėra tiesiog politinės ir istorinės tikrovės pasaulis. Jeigu taip būtų, tai pastoralinis pasaulis teatliktų iš anksto numanomo kamufliažo vaidmenį. Tačiau komentuotojas tai paneigia minėdamas „slaptą prasmę", ir tai reiškia, kad pavidalai, kuriais referencinis pasaulis atsikartoja pastoralinėje sferoje, primeta pokyčius pačiam pakartojamam pasauliui. Taip randasi abipusis dubliavimas.

Kadangi pastoralinis pasaulis yra susietas su kitu pasauliu, kuris savo ruožtu pateikiamas per pastoralinius įvaizdžius, jų santykio nebegalima laikyti alegoriniu. Kartu suprantama, kad Vergilijaus „Eklogas" Viduramžiais buvo ypač linkstama traktuoti alegoriškai. Piemenų dalyvavimas reiškia, kad turi būti įvesti kokie nors santykiai, nors jų jau nebereguliuos visa aprėpianti pasaulio tvarka. Todėl nieko keisto, kad Renesanse pastoralinis pasaulis buvo laikomas šešėliu, kadangi jo inkorporuojamas pasaulis tikrai meta šešėlį. Bet jeigu realus pasaulis yra abstraktus, o nerealus – konkretus, – tai pirmajam norint apsireikšti, reikia antrojo iliuziškumo – jį įpavidalina tai, kas jis nėra. Tad jis pasirodo ne kaip tikrovė, o kaip potenciali tikrovė.

Pradedant Vergilijumi, buvo tariama, kad pastoralinis pasaulis įvardija ką nors kitką, o ne save patį, ir kadangi tas kitas pasaulis atrandamas interpretuojant, ekloga traktuotina alegoriškai. Bet kodėl šis alegorinis *modus dicendi* netinka „Piemens kalendoriui"? Visų pirma todėl, kad pastoralinis pasaulis nebeįkūnija išankstinių signifikacijų. Čia jau referencinio pasaulio įtraukimas į pastoralinį ženklina siekį paversti šią referencinę tikrovę potencialia tikrove. Nužymėdamas sritis, kuriose galimos jungtys, pasaulių dubliavimas išstumia trinarės sistemos „konjunktūrą" ir podraug rizikuoja nebesuvaldyti daugialypių sąsajų. Tačiau tai suvaldoma per pastoralinę įvaizdžių sistemą, teikiančią būtinas gaires, pagal kurias

keistinas referencinis pasaulis. Užsiklodamas ant referencinės tikrovės, pastoralinis pasaulis nulemia to, ką jis nurodo, signifikaciją ir nebeįkūnija išankstinės duotybės. Kad įvyktų transformacija, turi atsiverti alternatyvos, kurios šiuo atveju iškyla, kai pasaulių dubliavimas užblokuoja alegorinę traktuotę ir kartu paleidžia semiotinį signifikantų žaidimą, turintį iškelti signifikatą.

3. *Du pastoralinio romano pasauliai*

Su Spenseriu ekloga pasiekė savo galimybių ribas. Jos, kaip žanro, problema buvo ta, kad ji į savo referencinę tikrovę galėjo tik apeliuoti, bet negalėjo jos smulkiai apsakyti. Tai ypač akivaizdu iš įmantrių ir neretai gremėzdiškų Spenserio naudojamų priemonių.[39] Socioistorinis pasaulis įgyja pavidalą tik įvairiai perkoduojant pastoralinį repertuarą ir taip skatinant skaitytoją įsivaizduoti tą kitą realybę. Be komentaro, veikiančio kaip daug sudėtingesnės trinarės ženklų sistemos „konjunktūra", net ir šis kitas pasaulis galėjo likti visai miglotas.

Ekloga galėjo nurodyti kokio nors kito pasaulio buvimą tik įrašydama jį į pastoralines klišes, tradicinius tropus ir literatūros žanrus, o pastoraliniame romane pamatinis elementas yra konkretus dviejų pasaulių reprezentavimas. Pastoraliniame romane pastoralinis ir socioistorinis pasauliai nebėra sujungti „konjunktūros" – jie atskirti ribos, keliančios jų koreliacijos problemą. Jie pateikiami dviem skirtingomis ženklų sistemomis, ir – kitaip nei ekloga – pastoralinis romanas nepriešpriešina pastoralinio pasaulio kitam, esančiam už jo. Socioistorinį pasaulį jis aprašo ir susitelkia į ribos, skiriančios ženklų sistemas, peržengimą, tad tik iš to kylantis ryšys perteikia romano reakciją į už jo glūdintį empirinį pasaulį.

Atrodytų, kad čia trinarę sistemą pakeitė dvinarė. Jeigu taip būtų, abu pasauliai turėtų būti sučiuopiami per priešpriešą, o riba virstų skirtumu, laiduojančiu tokio suporavimo stabilumą. Tačiau pastoralinio romano veikėjai nuolat peržengia ribą tarp pasaulių, o kadangi antrame pasaulyje jie išlaiko pirmojo esatį, iškyla galimų ryšių tinklas. Todėl skirtumas ne priešpriešą stabilizuoja, o įgalina dviejų viena kitą paneigiančių semiotinių sistemų įskaitomumą, nes jų tarpusavio ryšiai išsirutulioja iš to skirtumo ir siekia jį įveikti, o jis pats, neturėdamas jokio savo turinio, negali nurodyti kokio nors ypatingo traktavimo būdo, kaip tai daro „panašumai" trinarėje ženklų sistemoje.

Savo klestėjimo laikotarpiu pastoralinis romanas buvo skaitomas kaip dvinarė ženklų sistema. Dažniausiai būdavo manoma, kad jis vaizduoja Aukso amžių

[39] Detaliau žr.: Wolfgang Iser. *Spensers Arkadien. Fiktion und Geschichte in der englischen Renaissance* (Schriften und Vorträge des Petrarca-Instituts Köln, XXIV), Krefeld, 1970; angl. vert.: Wolfgang Iser. „Spenser's Arcadia: The Interrelation Between Fiction and History" // jo knygoje *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*. Baltimore, 1989. P. 73–97.

arba net Utopiją.[40] Bet ekloga jau buvo atskleidusi, kad dainuojantys piemenys yra ne tiek tikrovės priešingybė, o jos atspindys, ir būtent šią ypatybę iki galo išplėtoja pastoralinis romanas. Žinoma, dirbtiniai piemenų pasauliai turi tendencijų vengti realybės, ir tai gali paskatinti skaitytojus suvokti pastoralinį pasaulį kaip Aukso amžių. Vis dėlto tariamas vengimas ne tiek rodo bėgimą nuo blogėjančios tikrovės, kiek teikia galimybę neįsijausti į kasdienybę. Tai leidžia veikėjams išsiugdyti didesnį sąmoningumą, o šį jie galiausiai gali įdiegti į gyvenseną, kurią laikinai buvo apleidę. Tai veda ne į Aukso amžiaus atkūrimą, o į revoliuciją esamame istoriniame pasaulyje, kaip amžiaus pabaigoje parodė Lodge'as ir Šekspyras.[41] Tą faktą, kad pastoralinis romanas iš tikrųjų buvo traktuojamas kaip vaizduojąs Aukso amžių, iš dalies galėjo lemti nuo Vergilijaus laikų galiojusi konvencija, kad piemenys reiškia kažką kita, o ne save. Bet šios reikšmės tapatinimas su Aukso amžiumi tiesiog pasirodytų esąs istoriškai sąlygota recepcijos forma, o ne esminis paties pastoralinio romano modelis. Dviejų pasaulių skirtumas gali būti traktuojamas keliais būdais – tai interpretacijos, išstumiančios ankstesnius nulemtus ženklų santykius. Tad jeigu pastoralinis pasaulis buvo veikiamas tų pačių konfliktų kaip ir socioistorinis pasaulis – pavyzdžiui, kaip prarastos laimės sfera, – tai reiškė didėjantį spaudimą dorotis su problemomis, kurios tikriausiai vyravo XVI a. Juk vienintelis skirtumas tarp pastoralinio ir empirinio pasaulio problemų yra tas, kad pirmosios neturi padarinių. O jeigu buvo manoma, kad pastoralinis pasaulis vaizduoja Aukso amžių, šio skirtumo išraišką reguliavo tos epochos kodas. Tai vėlgi rodo, kad skirtumas kreipia prie interpretacijos, kaip ankstesnių garantuotų ryšių pakaitalo.

Taigi skirtumas pažymi dviejų pasaulių ribą ir kartu jis vėl į juos abu įrašomas. Šitaip abu pasauliai įgyja dvilypes referencijas. Dirbtinis pastoralinis pasaulis yra tuo pat metu susijęs ir su idealia būkle, ir su istoriniu pasauliu, bet visada tokiu būdu, kad pastarasis atsispindėdamas lūžta kaip pirmosios modifikacija. Be to, istorinis pasaulis pasirodo ir toks, koks yra, ir koks turėtų būti. Vienas

[40] Schmidtas (*Poetische Reflexion*, p. 160) teisingai pažymi, kad „dažnas bukolikos ir Aukso amžiaus tapatinimas arba gretinimas įdomus tik kaip vėlesniosios pastoralinės poezijos poveikio dokumentacija". Tokią recepcijos istoriją smulkiau aiškina Cooper, p. 6. Laurence'as Lerneris („The Pastoral World – Arcadia and the Golden Age" // *The Pastoral Mode. A Casebook*. Sud. Bryan Loughrey. London, 1984. P. 154) pastoralinį Aukso amžiaus ilgesį sieja su Freudo iliuzijos samprata: „Pastoralė yra iliuzijos poezija: Aukso amžius – tai svajonių puoselėjimo istoriografija". Šia tema informatyviai ir įžvalgiai kalbama Harry Levino knygoje *The Myth of the Golden Age in the Renaissance* (Bloomington, 1969). Karlas Veitas disertacijoje *Studien zur Geschichte des Topos der Goldenen Zeit von der Antike bis zum 18. Jahrhundert* (Köln, 1961) ginčija Curtiuso bendrybių idėją. Jis apskritai siekia atsisakyti Aukso amžiaus kaip topo sampratos ir vadina jį „mąstymo forma" (p. 14 ir toliau), kuri realizuojama nuolat kintančioje recepcijoje (apie bukolikas žr. ypač p. 133–154).

[41] Plg. Thomas Lodge. *Rosalynde. Euphues Golden Legacie* (*Works*, I). New York, 1963; t. p. Lodge'o adaptaciją Šekspyro pjesėje *Kaip jums patinka*.

pasaulis tampa reikšmingas tik kaip veidrodis, o antras – tik lūždamas atspindimame vaizde. Nė vieno jų neišsemia jo denotacija, nes tik jų sąveika gali išskleisti tai, ką implikuoja referencijos. Štai čia esminę svarbą įgyja ribos peržengimas, nes būtent jis įveda koreliaciją tarp dviejų sąveikaujančių pasaulių. Peržengdamas ribą tarp istorinio ir dirbtinio pasaulių, pastoralinis romanas ryškiai perteikia literatūrinį fikciškumą, kuris neglūdi nei dirbtiniame, nei istoriniame pasaulyje, o įkūnija veiksmą, kuriuo pasaulyje pranokstami pasauliai.

a) Kartojimo ir prisiminimo sąveika Sannazaro „Arkadijoje"

Sannazaro „Arkadijoje" – pirmame reikšmingame pastoraliniame romane – ryškiai tematizuojamas ribos peržengimas. Pats autorius – nors persirengia piemeniu ir kartu atskleidžia savo tikrąją tapatybę[42] – iškeliauja iš gimtojo Neapolio į Vergilijaus Arkadiją, nes negali mylimajai atskleisti savo aistros. Todėl jam knieti savo skausmą susieti su kolektyvine įsimylėjusių Arkadijos piemenų nedalia.[43]

Šiai koreliacijai būdingas tipologinis atitikimas.

> Praėjus pusantro tūkstančio metų po Vergilijaus, poetas vėl išsiruošia į tą pačią Arkadiją, kur jis, girdi, norįs pabėgti nuo nelaimingos meilės prisiminimo, o iš tikrųjų todėl, kad ten jis gali dar labiau atsiduoti savo liūdesiui. Bet kalnai ir miškai, kitaip nei pavaizduota Vergilijaus, jo skundams yra kurti, nors tai tie patys kalnai ir medžiai, kurie girdėjo Galo raudą dėl nelaimingos meilės. Kadangi arkadiečiai vieninteliai tikrai išmano apie dainavimą, tik jie ir gali dorai suprasti jo skausmą, ir guodžia jį pasakodami apie savo meilės patyrimus.[44]

Tipologinis atitikimas, siejantis poeto likimą su kolektyvinėmis arkadiečių negandomis, atskleidžia ryškią tradicinės formos inversiją: užuot ėjus į priekį, gręžiamasi atgal. Tas pats pasakytina ir apie Sannazaro sutinkamus piemenis. Nors jie jam primena Vergilijaus piemenis, jie patys prisimena dar ankstesnį Aukso amžių.[45] Tipologija čia jau yra ilgesio, o ne išsipildymo simbolis. Piemenys apgręžia *figura* ir *complementum* tvarką, ir tai rodo, jog to, ko poetas ieško, nebeįmanoma sugrąžinti.

Kai figūrinė schema išreiškia vien sentimentalumą, panaikinamas trinaris ženklo santykis, jungiantis skirtingas semiotines sistemas, ir taip išnyksta paskutinė substancialistinė ryšio garantija. Užtat figūrinės schemos apgręžimas dabar nušviečia nesusipratimą, kad Arkadija gali išvaduoti iš kančių. Arkadija nėra šalis, į kurią galima emigruoti, ir tie, kurie jaučiasi į ją genami, negali atsiskirti nuo jų

[42] Iacopo Sannazaro. *Opere*. Red. Enrico Carrara. Torino, 1952. P. 113.

[43] *Ten pat*, p. 50.

[44] Hellmuth Petriconi. „Das neue Arkadien" // *Europäische Bukolik und Georgik*. Sud. Klaus Garber. Darmstadt, 1976. P. 184–185. Williamas J. Kennedy knygoje *Jacopo Sannazaro and the Uses of the Pastoral* (Hanover, 1983. P. 103–104) aprašo, į kokią publiką kreipiasi „Arkadija".

[45] Žr. Sannazaro, p. 101–106. Įvairius „Arkadijoje" randamus santykius su Aukso amžiumi įtikinamai atskleidė Wehle („Arkadien").

paliekamo pasaulio ir juolab nuo savęs pačių. Juk Arkadijoje visada buvo pasaulis, iš kurio jie traukiasi.

Ši nuolatinė esatis palieka pėdsaką Sannazaro naraciniame moduse. Prozos fragmentuose, vedančiuose prie piemenų eklogų, pasakotojas išsako savo pastebėjimus, kuriais į piemenų pasaulį įterpiama išorinė perspektyva, nes Sannazaro siekia užfiksuoti viską, kas jį, Neapolio didiką, gali susieti su piemenų kančiomis. Tačiau jau vien ši intencija į pastoralinę sferą įrašo esmines kito pasaulio ypatybes ir taip tik išryškina distanciją, kurią pasakotojas pasišovė panaikinti. Kai kuriais atvejais šis skirtumas iliustruojamas kone simboliškai. Pavyzdžiui, keliaudamas per Arkadiją, persirengęs neapolietis pamato šlaite besiganančią avių bandą; jos atsispindi tyrame kaip krištolas upelio vandenyje, jį geria ir aiškiai mėgaujasi savo atspindžiais, o iš tolo stebinčiam atrodo, kad jos galvom žemyn karo nuo krantų.[46] Prašaliečiui neįmanoma suvokti tobulą gyvūno ir gamtos darną – pastoralinę klišę, – mat pastoralinis pasaulis sudarytas pagal atitikimo dėsnius, o empirinis pakreiptas pagal dominuojančią centrinę perspektyvą. Kaip kad figūrinės schemos inversija perkeičia tipologinę darną, susiaurindama ją iki sentimentalaus ilgesio vaizdavimo, taip ir atitikimo bei centrinės perspektyvos perklojimas atskleidžia, kad nėra jokios šiuos pasaulius aprėpiančios jungties. Šiuo būdu jų atskirumas pabrėžiamas figūromis ir tropais, kurie kadaise organizavo glaudžius tarpusavio santykius.

Išskleistasis skirtumas sužadina įvairių mėginimų įveikti dviejų pasaulių dvilypumą, bet dėl to susidarantis galimybių chaosas skirtumo nepašalina, o tik atskleidžia, ką tas skirtumas suponuoja. Susitapatindamas su Vergilijaus Arkadijos piemenų meilės kančiomis, Neapolio didikas bando užmiršti savo nelaimingą meilę, bet dėl šios laikinos paguodos kyla naujas, dar didesnis sielvartas dėl atotrūkio nuo tėvynės. Tai, kas buvo paslėpta Neapolyje, išryškina Arkadija – abu pasauliai atidengia vienas kitą. Palikdamas savąjį pasaulį, poetas vylėsi užmiršti jį, o dabar, Arkadijoje, jis baiminasi prarasti savo prisiminimus, ir jo auganti širdgėla randa prieglobstį vienatvėje, kurią jis jaučia kaip tremtinys Arkadijoje.[47] Iš pradžių traktuota tipologiškai, Arkadija staiga atveria perspektyvą į poeto realųjį pasaulį, kurio paslėptieji aspektai sukonkretėja, o pati Arkadija susitraukia ir tampa vien tamsiais prisiminimais.

Iš pradžių poetas norėjo užmiršti savo skausmingus prisiminimus prisidėdamas prie Vergilijaus piemenų, bet meilės kančios atgaivina jo mylimos tėvynės prisiminimus, ir jis susigriebia pernelyg skubotai ją palikęs. Tačiau grįžęs į Ne-

[46] Žr. *ten pat*, p. 89–90.

[47] Žr. *ten pat*, p. 96 ir 118. Kennedy (p. 135) mano, kad šios susipynusios perspektyvos galiausiai pašalinamos: „Apsispręsdamas sugrįžti į miestą [...] pasakotojas iš esmės apgręžia pastoralines vertybes". Tačiau Sannazaro kūrinyje šios vertybės tuo ir grindžiamos, kad viena nušviečia kitą. Todėl Wehle (p. 153) teisingai pabrėžia: „Jeigu šiame skurdžiame įvykių kūrinyje ir yra koks siužetas, tai yra teksto raida suvokiant savo fikciškumą".

apolį jis prisimena, ką patyręs Arkadijoje, ir pastoralinis pasaulis ataidi jo paties pasaulyje.[48] Kierkegaardas teigė, kad „kartojimas ir prisiminimas yra tas pats judesys, tik priešingomis kryptimis – tai, ką žmogus prisimena, jau buvo, kartojama atgal, o tikras kartojimas yra prisiminimas pirmyn"[49]. Bet tik jeigu „tame pačiame judesyje" išlaikomas skirtumas – kaip parodyta pasakotojui peržengiant dviejų pasaulių ribas, – išstumti prisiminimai gali išnirti kitoje sferoje. Neapolyje kenčiančiam poetui Arkadijos prisiminimas pakartoja ramią Vergilijaus piemenų pilnatvę. Kartojimas palengvina išstumtų dalykų sugrįžimą, o atmintis permaino esamybę.

Tačiau „Arkadijoje" šiuos du judesius atskiria ne tiek kryptis – kaip ją suprato Kierkegaardas, – o predikatų mainai: kartojimas gręžiasi atgal, kad atgautų prarastus prisiminimus, o atmintis veržiasi pirmyn, kad išryškintų slaptus troškimus. Šie judesiai priešingomis kryptimis atskleidžia vienas kito atvirkščias puses.

Taigi Sannazaro „Arkadija" reprezentuoja ne vieną ar kitą pasaulį, o dviejų viena kitą paneigiančių semiotinių sistemų vienalaikiškumą. *Vienalaikiškumą* čia, kaip ir kitur, reikia suprasti ne kaip laiko kategoriją, bet kaip fundamentaliai skirtingų sferų koegzistavimą pranokstant ir laiką, ir erdvę. Šis koegzistavimas iškelia skirtumą, ir tai savo ruožtu išjudina įvairių derinių tarp koegzistuojančių pasaulių žaismą. Trinarėje ženklų sistemoje šį žaismą visada nulemdavo išankstinė „konjunktūra", bet dabar skirtumas sukuria tuščią erdvę, kurią Sannazaro tiesiog alegorizuoja, kai, persikeldamas iš Arkadijos į Neapolį, kalba apie plytinčią tarp abiejų pasaulių didžią tuštumą[50], kurią jis gali įveikti tik tarsi per sapną.[51]

Sapnų paminėjimas iškelia naują kartojimo ir atminties susipynimo aspektą: čia du pasauliai nekonfrontuoja, o tarpusavyje susluoksniuojami, ir dėl to atsidengia tai, kas kiekviename jų užgniaužta. Kartojimas, kaip ir slenksčių peržengimas sapnuose, sugrąžina „užmirštus" kartojamų dalykų aspektus.

b) Įveiksminimai Montemayoro „Dianoje"

Sannazaro „Arkadija" visada buvo laikoma pirmuoju pastoraliniu romanu, po kurio susiformavo naujas pastoralinis žanras.[52] Iš dalies taip yra dėl įmantriai, nors labai schematiškai, apipavidalinto dirbtinio pasaulio, bet dar labiau dėl atviro dviejų skirtingų pasaulių susiejimo. Tačiau reikia pasakyti, jog Sannazaro pastaba epiloge, kad jis norėjęs pažadinti piemenis „snūduriuojančiuose miškuo-

[48] Sannazaro, p. 202–203.

[49] Sören Kierkegaard. *Die Wiederholung* (Gesammelte Werke, 5. u. 6. Abteilung). Vertė Emanuel Hirsch. Düsseldorf, 1955. P. 3.

[50] Sannazaro, p. 198.

[51] *Ten pat*, p. 194–201, ypač 199. Wehle (p. 160) savo pateiktą Sannazaro studiją apibendrina taip: „'Arkadijoje' [...] kylantis fikcionalumo suvokimas atvirai tematizuojamas".

[52] Smulkiau apie tai žr. Reinhold R. Grimm. „Arcadia und Utopia. Interferenzen im neuzeitlichen Hirtenroman" (rankraštis). P. 4–5, 9–10, 13–14, 15–16, 20.

se"[53], veikiau parodo Vergilijaus „Arkadijos" ilgesį, o ne norą nutiesti kelią naujam žanrui.

Vis dėlto „Arkadijai" atiteko literatūrinės tradicijos etalono statusas, o Montemayoro „Diana" atstovauja pirmai šio prasikalusio žanro stadijai. Tradicijos susiformuoja perdirbant reikšmingus ankstesnių kūrinių bruožus ir užpildant tai, kas laikoma spragomis, nors jų kontūrai pakankamai išryškėja tik jas užpildžius. Sannazaro tarp dviejų skirtingų pasaulių nubrėžė ribą ir leido jiems pasireikšti vienas kitame per kartojimo ir prisiminimo sąveiką; o Montemayoras – nors ir išlaikydamas ribą – įrašo socioistorinį pasaulį į savo piemenų apsimetėlių pastoralinį pasaulį. Žanro akcentas – vienas kitą neigiančių aspektų veinalaikiškumas – išlaikomas, bet riba paslenkama, ir tai leidžia Montemayorui panaudoti pasaulių padalijimą visiškai naujiems tikslams.

Iš pat pradžių į pastoralinį yra įsismelkęs kitas pasaulis, todėl ribas tenka nubrėžti paties dirbtinio pasaulio viduje, o ne tarp socioistorinio ir dirbtinio pasaulių. Ši ribų slinktis lemia skirtingą pateikimą: „Įsipynimai į realų savo meto pasaulį pasakojami novelėmis ir įtraukiami į rėminį arkadinį siužetą kaip *historias intercaladas*"[54].

Nuolat apimdama du skirtingus tekstus (pastoralinį ir realų pasaulius), „Diana" orientuojasi į jų tarpusavio susipynimą, nes veikėjai jau seniai peržengė senas ribas ir dabar atkuria savo realų pasaulį dėdamiesi piemenimis. Dėl to gausu įterptinių pasakojimų, kurie taip sustiprina realaus pasaulio vaidmenį, kad galima numatyti pastoralinį pasaulį tapsiant dar didesne marginalija, taip ir atsitinka Sidney „Arkadijoje".

Sannazaro kūrinyje riba tarp Neapolio ir Arkadijos dar atrodo beveik geografinė, o Montemayoras ją paverčia abstrakčiu požymiu, diferencijuojančiu du atskirus pasaulius, kurie nuolat susilieja. Pati riba plačiai išskleidžia įvairias galimybes, susidarančias dėl skirtingų semiotinių sistemų sąveikos, kuri tampa intertekstualumo užuomazga. Skirtingų teksto tipų sunėrimas atskleidžia jų neišdildomus skirtumus, ir kiekvienam tekstui pranokstant kitą, formuojasi daugiaprasmybės. „Dianoje" ši pamatinė intertekstualumo struktūra yra akivaizdi – pasakojimas pasakojime čia nušviečia, kokiu būdu susisluoksniuoja ir susikabina abu pasauliai. Vėliau Cervantesas šį konstitutyvų intertekstualumo susisluoksniavimą įrėmino, „Don Kichote" įterpdamas pasakojimą, pakertantį ir pertraukiantį pagrindinę siužeto liniją, – šis pasakojimo būdas naratyvinėje literatūroje vyravo daugiau kaip du šimtus metų, kol grafinis intertekstualumo pateikimas pranyko, užgriuvus tekstų įvairavimui viename paskirame tekste.

Montemayoras nesitenkina vien istorinio-politinio pasaulio atkartojimu pastoraliniame pasaulyje. Jis tematizuoja jų susipynimą, parodydamas daugialy-

[53] Sannazaro, p. 219.
[54] Grimm, p. 26.

pius ryšius ir skirtumus, kurie čia tampa kartojimo objektu. Sannazaro nubrėžė tik vieną ribą tarp Neapolio ir Arkadijos, o Montemayoras įveda dvi: vieną tarp istorinio-politinio ir pastoralinio pasaulio, o kitą pačioje pastoralinėje sferoje. Ribų dubliavimas yra pirmas žingsnis į jų gausėjimą, būdingą vėlesniems šio žanro pavyzdžiams ir apskritai literatūros tekstui.

Skirtumas, kuris atkartojamas pastoraliniame pasaulyje, formaliai parodomas eilių ir prozos kaita. Sannazaro kūrinyje ši kaita dar atitiko vėlyvųjų Viduramžių humanistinės tradicijos normą teikti pirmenybę *prosimetrum* žanrui. Bet „Dianoje" ši kaita įgyja ypatingą funkciją: daina kartoja tai, apie ką proza kalbėta kaip apie piemens padėtį. Todėl „Diana" nebėra vien *prosimetrum*. Kritiniais momentais piemenys susidvejina, kaip parodo jų „realybės" atkartojimas eilėmis. Kai Sirenas – piemuo, kurį Diana iš pradžių mylėjo, bet vėliau atstūmė – pasakoja apie savo skausmą, apie kurį vėliau pakartotinai kalbama raudoje[55], dubliavimas – ypač gausus Pirmojoje knygoje – parodo, kad kartojimas yra įveiksminimas, kuriuo patirtį galima perkelti į kitą raiškos priemonę.

Įterptiniai pasakojimai įgyja naują reikšmę, nes jie ne tik denotuoja kito pasaulio esatį pastoraliniame pasaulyje, bet ir pateikia ryškius realaus pasaulio vaizdus ir šitaip jį inscenizuoja. Tai nė kiek neprieštarauja pastoralinei tradicijai, kurioje eiliuojantys piemenys visada reiškė dirbtinį pasaulį, egzistuojantį ne savaime, o kaip terpė referencinei tikrovei atsikartoti. Toji tikrovė neprivalo būti kitas pasaulis – tai gali būti kita situacija, kaip parodo „Dianos" pastoralinė poezija, kuri pakartotinai kalba apie kartais labai smulkiai aprašytas veikėjų meilės kančias ir šitaip įveda dubliavimą į patį pastoralinį pasaulį. Dubliuoti dirbtinį pasaulį – vadinasi, tematizuoti patį inscenizavimo procesą; o Montemayoras, siekdamas, kad šis ketinimas būtų visiems aiškus, sukoncentruoja jį simbolinėje scenoje: Sirenas susitinka su Silvanu ir Selvachija, kurie taip pat kenčia dėl nelaimingos meilės, ir visi trys netikėtai pamato, kaip upės nimfos mėgaujasi vaidindamos Sireno atsisveikinimą su Diana. Taigi Sirenas savo ankstesnę „realybę" patiria kaip „teatrą". Piemenys nuolat perkelia savo situacijas į poeziją, o šioje scenoje tas perkėlimas įveiksminamas jų akyse.[56]

Norint įvertinti šio proceso padarinius, reikia turėti galvoje pastoralinę konvenciją: piemenys yra ne piemenys, o kaukės. Sirenas mato savo situacijos įveiksminimą, kurio objektas jau yra vaidmuo, tad iš esmės nimfos inscenizuoja inscenizavimo pamėgdžiojimą. Paprastai įveiksminimas priklauso nuo to, kas inscenizuojama, o čia inscenizavimas virsta savo paties įveiksminimo tema. Šis inscenizavimo savęs reprezentavimas įmanomas todėl, kad jį įveiksminančios nimfos nepatiria meilės ir, vadinasi, yra atskirtos nuo jų vaidinamoje scenoje glūdinčios patirties. Niekada nepatyrusios meilės, nimfos tegali suvaidinti, ką ma-

[55] Jorge de Montemayor. *Los Siete Libros de la Diana* (Clássicos Castellanos 127). Red. Francisco López Estrada. Madrid, 1962. P. 29–34.

[56] *Ten pat*, p. 72–87.

čiusios – keistą nelaimingai įsimylėjusių piemenų elgesį, kuris joms tėra tuščias vaidmuo, bet jo inscenizavimas gyvai parodo, kas gi yra pastoralizmo išmonė: scena, kurioje gali būti įveiksminta įvairi referencinė tikrovė.

Atkartodami piemenų apsimetėlių istorinį-politinį pasaulį, įterptiniai pasakojimai perslenka realų pasaulį į jam svetimą akiratį; poezija, išryškindama piemenų savęs inscenizavimą, nušviečia jį kaip kartojimo modusą; o nimfos, vaidindamos spektaklį, atskleidžia fikciškumo dirbtinumą. Visais šiais atvejais dubliavimas akcentuoja prasimanymą, suskliaudžia tai, kas yra, idant tai būtų galima pakartoti kitokiomis aplinkybėmis ir sąlygomis. „Dianoje" šis savęs prasimanymas kyla iš piemenų ir piemenaičių meilės kančių – kadangi jų troškimai neišsipildo, jiems norisi atitrūkti nuo šio įsipančiojimo. Atkartodami savo širdgėlą dainose (o tai tolygu savęs inscenizavimui), jie atveria būdus pranokti juos slegiančių aplinkybių ribas.

Mėginant įveikti savo sielvartą esama ir archajiško impulso. Savo širdgėlos apdainavimas ar net savo lemties aptarimas paguodžia tik laikinai. Skausmą perkeliant į poeziją, neretai mėginama suprasti savo negandos pobūdį – šiuo atžvilgiu poezija yra ne bėgimas nuo kančios, o būdas ją pakartoti. Štai Sirenas, dar kartą imdamas reikšti savo liūdesį eilėmis, sako Silvanui: „O dabar, gerasis piemenaiti, [...] imki savo liutnią, o aš imsiu savo dūdmaišį, nes nėra tokio sielvarto, kurio muzika neišvytų, ir nėra tokios širdgėlos, kurios ji vėl nepaskaudintų. Ir tuomet abu piemenaičiai suderino savo instrumentus ir didžiai dailiai bei švelniai uždainavo štai šitaip"[57].

Poezija tuo pat metu didina ir švelnina skausmą, bet jo nepašalina – ji tik leidžia piemeniui išsipainioti iš saitų. Jo bėdą ji padaro nerealią, kad jo ilgesys būtų suvokiamas kaip tikrovės patirtis. Šis sukeitimas būtinas dubliavimui, grindžiančiam visas įveiksminimo formas: įvykius ar situacijas, kurie savaime yra vienetiniai, jis įgalina reikšti dviem skirtingais būdais[58].

Taigi inscenizavimas yra ne kompensacija, o dubliavimas, leidžiantis įgyti formą paslėptiems situacijos aspektams. Per savo poeziją piemenys gauna galimybę pažinti savo būklę. Kadangi savęs inscenizavimu norima sužinoti, ko piemenys nežino, jų duotybė užskliaudžiama, nors neišleidžiama iš akių, idant iškiltų jų bėdų priežastis. Vadinasi, jų liūdesio inscenizavimas susijęs su skverbimusi į to liūdesio pagrindą. Toks inscenizavimas lengvai gali baigtis iliuzija, tačiau jis paliudija faktą, kad realybės negalima apibrėžti kaip to, kas įmanoma, suvaržymo.

Koks svarbus yra inscenizavimas kaip būdas atskleisti tai, kas nesuprantama, parodo kazuistinės diskusijos apie meilę „Dianoje". Kadangi visi piemenys prislėgti tos pačios neperprantamos aistros, jie ieško, kas gali sutapti jų asmeniniuose meilės kančių potyriuose. Sirenas ir Felisija aptaria mitologinius ir kazuis-

[57] *Ten pat*, p. 30.

[58] Ką tai reiškia platesniame kontekste, aptarė Paulis Ricoeuras knygose *Die Interpretation. Ein Versuch über Freud* (vertė Eva Moldenhauer. Frankfurt/M, 1974) ir *La métaphor vive* (Paris, 1975); t. p. Hanso Blumenbergo veikale *Arbeit am Mythos* (Frankfurt/M, 1979).

tinius paaiškinimus[59]; kiti savo jausmus nupasakoja upės nimfoms, idant padėtų suprasti meilę jos nepatiriančioms.[60] Jiems visaip stengiantis nustatyti ir apibūdinti tariamai identiškus meilės bruožus, jos patirtis prasiveržia daugybe nepaaiškinamų ir juolab neapibendrinamų asmeninių išgyvenimų. Imtis meilės mitologijos bei kazuistikos pasirodo taip pat bergždžia, kaip ir bandyti išvesti identiškus bruožus iš individualių potyrių. Tačiau inscenizavimas leidžia atskleisti, kas bendra visų piemenų kentėjimams, nes tai, kas nuslėpta kiekvienu individualiu atveju, turi būti paversta poezija, kuri atveria šiaip jau užsklęstus dalykus.

Taigi inscenizavimas yra dar viena pamatinės pastoralinio romano struktūros – vienas kitą paneigiančių aspektų vienalaikiškumo – apraiška. Sannazaro kūrinyje tai pasireiškia kartojimo ir prisiminimo žaismine sąveika, o Montemayoro romane suteikia kontūrus tam, kas nesuprantama. Šių žaidimų raida žengia koja kojon su trinarių ženklų ryšių nykimu – „konjunktūros" vietoje mes dabar turime diferencijuotus būdus, siejančius atskirus pasaulius. Kontrastą ir priešpriešą išstūmė ribų peržengimas – esminė sufikcininimo ypatybė, kai kuo primenanti sapną. Juk sapne taip pat susipina vienas kitą neigiantys, „cenzoriaus" atskirti pasauliai, galintys pasirodyti vienalaikiškai tik persiklodami, sluoksniuodamiesi, atsispindėdami ir inscenizuojami. Šiame fone galutinai išryškėja Sannazaro kartojimo ir atminties sąveikos reikšmė: ja siekiama atskleisti atvirkštines skirtingų pasaulių puses. Tai pasakytina ir apie Montemayoro inscenizavimą, konkretizuojantį tai, kas nesuprantama.

Amžininkai, matyt, jau suvokė šį panašumą į sapnus. Cervantesas – ir pats parašęs pastoralinį romaną – tokius kūrinius pavadino sapnais (*cosas soñadas*)[61], jų dirbtinumą laikydamas nukrypimu nuo gyvenimo tiesos. Žinoma, gyvenimo tiesa – tai ne tas pats, kas vienas kitą neigiančių aspektų vienalaikiškumas, bet galbūt kaip tik ši tiesa verčia mus „turėti" save kitomis sąlygomis, o ne tik suvaržytus realaus gyvenimo.

Kad ir ką Cervantesas turėjo galvoje, tai aiškiai rodo suvokimą, kad dubliuojanti pastoralinio romano struktūra atkartoja sapno modelius. Abiem atvejais koegzistuoja du nesuderinami pasauliai, dėl to susidaro sudėtingų galimų santykių tinklas, kuriame visada esti įrašytas skirtumas. Šio skirtumo iš sapno arba iš pastoralinio romano neįmanoma pašalinti, ir kaip tik todėl susidaro neribotų variacijų matrica.

c) Dviprasmybė Sidney „Arkadijoje"

Montemayoras perėmė Sannazaro dubliuojamų pasaulių schemą, ir todėl „Arkadija", paties Sannazaro dar sieta su humanistine tradicija, retrospektyviai bu-

[59] Montemayor, p. 194–199.

[60] *Ten pat*, p. 200.

[61] Miguel de Cervantes Saavedra. *Obras Completas*. Red. Angel Valbuena Prat. Madrid, 1967. P. 1001.

vo įvertinta kaip pirmas Renesanso pastoralinis romanas. Sentimentalizuodamas *figura* bei *complementum* tipologiją ir į dominuojančią atitikimų sampratą įrašydamas centrinę perspektyvą, Sannazaro perdirbo Vergilijaus nužymėtą pastoralinio ir politinio pasaulių skirtumą. Vėliau būtent šis skirtumo perdirbimas paskatino žanrą sudėtingėti. Vergilijus buvo atskyręs du pasaulius vieną nuo kito, dėl to atsiradęs dubliavimas davė akstiną pastoraliniame romane ieškoti, kas vyksta tarp šių pasaulių. Kadangi nė vienas pasaulis kitame neišnyksta, jų potencialių ryšių žaismas yra tiesiog begalinis – kaip liudija istorinė žanro raida, žaismas vis įmantrėjo. Dėl šios priežasties nėra etalono, kuriame pastoralinio romano žanras būtų pasiekęs apogėjų – nuolat buvo pertvarkomas tik pamatinis skirtumas, būdingas visiems žanro pavyzdžiams. Dėl to buvo vis daugiau dubliuojama ir taip suteikiama sąveikai tarp skirtingų semiotinių sistemų dinamiško gyvybingumo. Sidney „Arkadijoje" ši sąveika pasiekė Renesanso epochos kritinį lygį, kai nušviečiama pati tokio dubliavimo kilmė.

Taigi pastoralinis romanas yra autopoetinė sistema, kurioje dėl pradinio dvilypumo randasi vis daugiau dubliavimo, tad galiausiai, Gregory Batesono žodžiais, „jau skirtumas gimdo skirtumą"[62]. Besikeičiąs žanras vis labiau diferencijuoja pamatinį skirtumą, tad kiekviena nauja stadija yra recepcijos padarinys, nes ne tik pertvarko ribą tarp dviejų pasaulių, bet ir jų sąveiką daro vis sudėtingesnę. Sidney „Arkadijoje" dubliavimas dauginasi iki tol neregėtu mastu. Pirminė žanro schema buvo Arkadijos ir Graikijos (arba Mažosios Azijos) politinio pasaulio atskyrimas. Paskui pati Arkadija buvo sudvejinta. Arkadijos valdovas pasitraukė į krašto gilumą, o Arkadijos pakraščiai pasirodė esąs politinis pasaulis feodalinės visuomenės pavidalu. Dėl šių gausėjančių dubliavimų piemenys buvo nustumti ne tik į Arkadijos, bet ir jos gilumos pakraščius, kur jų marginalinė egzistencija reiškia tik tiek, kad giluma irgi yra pastoralinė sfera.

Vos aštuoniasdešimt metų po Sannazaro „Arkadijos" pasirodymo Sidney „Arkadija" apgręžia dviejų pasaulių proporcijas: pastoralinis pasaulis – iš pradžių kone visa apimantis – užleidžia vietą vis besiplečiančiam istorinio-politinio pasaulio reprezentavimui. Šis poslinkis kur kas labiau išryškina funkciją, kuri Arkadijai buvo skirta nuo pat pastoralinės tradicijos pradžios: teikti erdvę kitam pasauliui siekiant ne tiek jį aprašyti, kiek atspindėti tai, ką jis nuslepia. Sidney kūrinyje pastoralinis pasaulis dalyvauja tik kaip savo dirbtinumo rodiklis. Jo, kaip ženklo, funkcija dabar tiek įsigalėjusi, kad detaliai vaizduoti nebereikia. Todėl piemenų reikšmė sumenksta, jie težymi sceną, kurioje įveiksminami daugialypiai dubliavimai.

Kadangi Arkadija dabar yra ne kas kita kaip išsišakojusio socioistorinio pasaulio fonas, sodrus pastoralinio pasaulio aprašinėjimas užtemdytų dirbtiniam pasauliui prideramą funkciją. Kad ši funkcija dėl piemenų marginalizavimo vi-

[62] Gregory Bateson. *Steps to an Ecology of the Mind*. New York, 1972. P. 315.

sai neišnyktų, Sidney simboliškai ją pateikia, iš pradžių aprašydamas, kaip Arkadijoje atsidūrę princai įeina į Kalanderio namą:

> Už lauko buvo nei laukas, nei daržas, nei sodas, arba veikiau tai buvo ir laukas, ir daržas, ir sodas; mat, vos tik nulipę laiptais žemyn, jie išėjo į vietovę, gudriai apsodintą medžiais su skaniausiais vaisiais, bet dar nespėję tuo pasigrožėti, jie bemat įžengė į dailią pievelę; abipus pievelės vešėjo tankmė, o už tankmės – vėl naujos gėlių lysvės, kurioms medžiai buvo pavėsinė, jos medžiams – mozaikinės grindys, tad atrodė, kad šitoks Menas didžiai džiūgauja apgaudamas savo priešą Paklydimą ir kurdamas tvarką iš maišaties.
>
> Vidury tyvuliavo tyras tvenkinys, kurio virpantis krištolas tobulai atspindėjo visas kitas grožybes, pavaizduodamas du sodus: vieną daikte, o kitą šešėliuos. O vienoje tankmėj buvo puikus fontanas, padirbtas šitaip: nuoga Venera iš balto marmuro, kuriame raižytojas parodė tokią meistrystę, kad marmuro natūralios mėlynos gyslos nutaikytos atitikti gražias jos kūno venas. Prie krūties ji laikė savo kūdikėlį Enėją, kuris, tarytum pradėjęs žįsti, atsitraukė pažvelgti jai į skaisčiąsias akis, besijuokiančias iš jo paikystės, krūčiai tebetrykštant.[63]

Arkadija kaip sodas primena ir *locus amoenus*, ir Rojaus sodą. Menas ir gamta atrodo sukeičiami ir esą vienas kito dariniai. Tačiau kai vienas susilieja su kitu, skirtumą tarp jų palaiko vien tik princų žvilgsnis į reginį. Nuskambančios mitologinės ir biblinės nuorodos nesusijusios su regima skirtybių tapatybe – sukeičiamumas kyla iš gana rafinuotai ištobulintos apgaulės. Regis, Menas savo šaknis suleidęs ne į gamtą, o į „gudrumą" ir „apgavystę", iš kurių kyla tobuli daiktai. Meno dėka gamta atrodo tvarkinga, bet iš tiesų šią tvarką Menas simuliuoja. Medžiams virstant „pavėsine" gėlių lysvėms, o šioms – „mozaikinėmis grindimis", Menas simuliuoja vaizdo objektą ir kartu apsimesta, kad šis turinys egzistuoja nepriklausomai nuo jo, nors vaizdas randasi tik dėl Meno vyliaus.

Tvenkinio, kaip veidrodžio, metafora yra ryškus sąmoningos apgaulės pavyzdys, kai Menas ir gamta atrodo sukeičiami: tai iš esmės parodo, kad mimezė, kaip gamtos pamėgdžiojimas, virto gamtos įvaldymu per Meną. Tačiau tuo nesiekiama panaikinti skirtumo, – kaip, pavyzdžiui, legendiniame Zeuksido paveiksle, kur gamta buvusi taip tiksliai pamėgdžiota, kad jo nutapytas vynuoges kapnoję paukščiai, – čia apgaulė kaitaliojasi tarp veidrodžio ir šešėlio, reikšdama, kad tokia išmonė egzistuoja ne savaime, o tik kai šešėlis įpavidalina jos šaltinį ir kai veidrodis įvaizdina atspindimą objektą. Kai marmurinė Veneros statula atrodo lyg kūnas ir kraujas, o gėlių lysvės – kaip mozaikos, šis simuliavimo triumfas nebelygintinas su melu – jis leidžia pajausti tai, ko neišeina aprašyti. „Arkadijos" pradžioje, kai Sidney, pasitelkdamas dirbtinį Kalanderio sodą, neapčiuopiamam paties prasimanymui suteikia regimą formą, paaiškėja iki galo, kad prasimanymas yra dubliavimo veiksmas.

[63] Sir Philip Sidney. *Arcadia*. Red. Maurice Evans. Harmondsworth, 1977. P. 73–74.

Kaip šis sufikcininimo procesas – apibūdintas kaip veidrodis ir šešėlis – funkcionuoja, paaiškėja iš „Arkadijos" siužeto, per kurį pastoralinėje sferoje sujungiamos įvairios referencinės realijos. Juo įmantriau socioistorinis pasaulis atsiskleidžia pastoralinėje sferoje, juo painesnis darosi abiejų pasaulių santykių tinklas. Kadangi referencines realijas nebeužtenka nužymėti, o reikia nusakyti, Sidney pasitelkė savo meto mąstymo sistemas kaip organizuojamąsias reprezentuoti socioistoriniam pasauliui. „Arkadijoje" dėmesys daugiausia sutelkiamas į tris sferas: herojinį nuotykių pasaulį, feodalinį riterių pasaulį ir mito pasaulį (Arkadijos valdovas tariasi su Delfų orakulu). Daugiausia vietos (II ir III knygos) skiriama herojiniam ir feodaliniam pasauliams. Taip pat juose daugiausia pakeitimų, padarytų „Senojoje Arkadijoje" ir paliktų dideliame „Naujosios Arkadijos" fragmente. Šis masyvus praplėtimas susijęs su dviem vyraujančiomis mąstymo sistemomis, kurių diversifikacija jungtis su pastoraline sfera padarė proporcingai sudėtingesnes. Ką tai reiškia, geriausiai parodo jungtys su herojiniu pasauliu, iš kurio veikėjai pateko į Arkadiją.

Tačiau detaliai aprašyti referencinę tikrovę pastoraliniame romane buvo problemiška, nes pastoralinis žanras beveik neturėjo schemų socioistoriniam pasauliui vaizduoti. Referencinė eklogų tikrovė nebuvo konkretizuota, ir net Sannazaro pasitenkino trumpomis nuorodomis į savo gimtąjį Neapolį. Montemayoras pirmas žengė už pastoralinės tradicijos į kitas sferas, siekdamas nušviesti pasaulį, grindžiantį apsimetėlių piemenų pasakojimus. Bet jo pasitelkti šabloniški žanrai (pasaka, pasakėčia, mitas) netiko smulkiau tikrovei aprašyti. O štai Sidney suliejo Heliodoro graikišką nuotykių romaną[64] ir pastoralinę tradiciją tokiu būdu, kad pastoralinės sferos kontūrai pasidarė vos žymūs.

Sidney buvo būtina pasisemti iš Heliodoro repertuaro, norint reprezentuoti referencines Arkadijos realijas, nes reprezentavimui reikia esamų arba paveldėtų schemų, kurios suteiktų pavidalą tam, kas reprezentuojama. Reikiamo aspekto reprezentavimą lemia tos tradicijos, kurios jau sėkmingai patvirtino esą tinkamos. Kadangi pastoralinėje tradicijoje trūko Sidney tikslams būtino masto, jam teko pasidairyti kitur. Dėl to pastoralinis romanas perėmė epinių bruožų – ši raida jau buvo užsimezgusi pastoralinėje prozoje, kai, pavyzdžiui, Longas, taip pat ir Sannazaro (nors dėl skirtingų motyvų) ėmė veržtis iš varžančių eklogos rėmų, tai vujeristiškai, tai sentimentaliai vaizduodami pastoralinį gyvenimą.[65] Sidney šią epinės formos tendenciją pastūmėja atviriau reprezentuoti referencines realijas, kurios prisodrintos tiek, kad pastoralinį pasaulį beveik išdildo. Šį poslinkį nemažai lėmė tai, kad dirbtinumo nebereikėjo pabrėžti – jo veidrodinė funkcija

[64] Žr. Friedrich Brie. *Sidneys Arcadia. Eine Studie zur englischen Renaissance*. Straßburg, 1918. P. 185 ir toliau, – čia esama vis dar aktualios informacijos. Žr. t. p. Walter R. Davis ir Richard Lanham. *Sidney's Arcadia*. New Haven, 1965. P. 47, 90–91, 336, 386 ir toliau, 394.

[65] Žr. Longas. „Dafnis ir Chlojė". Vertė Leonas Valkūnas // *Antikiniai romanai ir pasakėčios*. Vilnius, 1987. P. 10 ir kitur. Sannazaro atžvilgiu žr. t. p. Kennedy, p. 96.

seniai buvo įsigalėjusi konvencija. Dabar svarbiausia, ką veidrodis atspindi ir atskleidžia. Marginalizuoti piemenys tik signalizuoja fikciškumą, o šių signalų gyvumas – čia dar išlaikytas – istorijos raidoje palengva išblėsta, kol galiausiai sutarčiai tarp autoriaus ir skaitytojo užtenka žanrų ir tipografinio teksto išdėstymo, skaitytojui primenant, kad tekstas nėra dokumentas, o inscenizuotas jos variantas.

Ką mums sako herojinio pasaulio vaizdavimas, pasitelkus graikiško nuotykių romano modelius? Visų pirma, šis pasirėmimas lemia begalę nuotykių, nors kiekvienu atskiru nuotykiu norima pademonstruoti dorybių sistemą. Tačiau epinio idealumo negalima realizuoti vien nuotykių seka, kuri – kaip štai čia – darosi betikslė. Atrodo, kad patys veikėjai suvokia šį nutolimą nuo epinio tobulumo, nes kai princai išgyveno dar vieną nuotykį ir buvo gausiai pagerbti, skaitome:

> Bet kadangi aukštoji garbė ne tik gaunama ir tesima kančiomis bei pavojais, bet ir turi būti jų išugdyta arba pranyksta vos pasirodžiusi pasauliui, tai ir prigimtinis jos troškimas, apėmęs Pioklį, nė už ką neleido jam ramiai ilsėtis kylant arba leidžiantis ant bangos, bet viena proga vijo kitą, idant jo žygdarbiai pravertų kitų burnas pagyroms, kurios maloniai glostytų jam širdį. Ir štai todėl, klotingai įkūrę tas karalystes su gerais valdovais ir savo [t. y. Piroklio ir Musidoro] narsa jas išvadavę nuo milžinų ir siaubūnų, kurių andai kariuomenės negebėjo palaužti, jie pasiryžo nežinomais keliais pamatyti daugiau pasaulio ir panaudoti savo dovanas – sakoma retas – žmonijos gerovei; ir todėl patys [...] ieškosią, kur pritaikyti savo dorybes, manydami, kad žygdarbių ne taip garbinga imtis prispirtiems lemties ar būtinybės, kaip tekę Odisėjui ir Enėjui, o reikia patiems pasirinkti ir susikurti.[66]

Aišku, kad siekiant garbės reikia nuolat įrodinėti savo narsą ir dorybes. Bet senųjų epų herojai leisdavosi į žygius turėdami konkretų tikslą, o Sidney herojai motyvuojami grynai asmeninių impulsų. Jie atsiriboję kartu ir nuo epinių herojų pavyzdžių, ir nuo kokio nors išankstinio atsitiktine seka besirutuliojančių nuotykių tikslo. Sidney herojai išgelbsti vieną karalystę po kitos, atkuria pašlijusią tvarką, išsprendžia asmeninius konfliktus ir rodo tokią narsą, kad garsas apie juos pasklinda po visą Rytų pasaulį, ir galiausiai jų pagerbti susirenka visi Azijos valdovai. Bet visi šie šlovingi žygiai vis dėlto yra nereikšmingi, nes narsos ir dorybių praktikavimas savaime nieko iš esmės nekeičia. Todėl natūralu, kad princai žūva sudužus laivui.

Jeigu Odisėjo ir Enėjo pavyzdžiai užleidžia vietą asmeniniams tikslams („patys ieškosią"), jeigu, kaip aiškiai pasako patys princai, epinį ieškojimo idealą pakeičia „nežinomi keliai" ir jeigu epinės lemties bei būtinybės normas išstumia asmeninis sprendimas, – visi šie herojiški nuotykiai tampa „minusine priemone". Epiniai idealai čia pasitelkiami tik atkreipti dėmesį, kad jų nėra. Užuot reintegravę pasaulį į socialinę vienybę, princai palieka jį nevaldomo nestabilumo būklėje, kaip įprasta stokojančioje visų epinių schemų.[67]

[66] Sidney. *Arcadia*, p. 274–275.

[67] Apie „minusinės priemonės" („*minus prijom*" – kai laukiama priemonė sąmoningai

Princai pasakoja savo nuotykius princesėms, kurias yra įsimylėję, bet negali joms atskleisti kas esą, nes, peržengus ribas į Arkadiją, jiems reikia maskuotis. Kai jie pasakoja apie savo žygius Bazilijaus dukterims, netikėtai atkuriamas epinis ieškojimas (*queste*), nes dabar princai turi pasinaudoti istorijomis, kad perteiktų princesėms savo tikrąją savastį, nenusiimdami kaukių. Jų ieškojimo tikslas yra ne atkurti savo laimėjimus pasaulyje, o suteikti savo nuotykiams prasmę, kurios savaime tenai nėra. Ši prasmė – tai ne dorybių ir narsos demonstravimas, engiamųjų gelbėjimas, tironų nuvertimas ar bausmės už pavydą ir kerštingumą; veikiau tai noras padaryti įspūdį princesėms, duodant suprasti, kad šių nuotykių herojai yra Amazonė ir piemuo.

Taigi manifestuojama herojinių nuotykių prasmė kartu turi būti suprantama kaip kita prasmė, kad kaukė, jos nenusiėmus, pasidarytų permatoma. Kadangi princai savo žodžiams nori suteikti kitą prasmę, pasakojimai apie žygdarbius įgyja ir latentinę prasmę, ir nesiliauja reikšti to, kas sakoma – juk princeses reikia sužavėti princų žygdarbiais. Šitaip ypatingai panaudojami pasakojimai darosi metaforiški – jie paverčiami ženklais, išreiškiančiais paslėptą tikrovę, nes tik šitaip pasakojimas gali nušviesti tai, kas turi išlikti nepagavu. Tačiau jeigu viena prasmė (žygdarbiai) yra kitos prasmės (veikėjų noro būti palaikytais tuo, kas jie yra) ženklas, abipusio išstūmimo negali būti, ir šis neišskiriamas dvilypumas iškyla kaip dviprasmybės struktūra. Tai reiškia, kad visada yra atvira prasmė, užgožianti latentinę, kuri iškyla per tai, kas sakoma atvirai.

Pačioje „Arkadijoje" aiškiai nurodyta dviprasmybė, nors tai padarė ne pats Sidney, o seras Williamas Alexanderis, kuris, sujungdamas fragmentišką „Naujosios Arkadijos" variantą su reikalingomis „Senosios Arkadijos" knygomis, sudarė „Pilnąją Arkadiją" (*Complete Arcadia*, 1621). Savo prierašo gale seras Williamas rašo: „O Pamela išlaikė savo įprastinę didybę, nebūdama ten, kur yra, ir būdama ten, kur jos nėra. Paskui, pasibaigus vakarienei, po kai kurių miglotų kalbų, kurias, bijant suklysti, buvo galima suprasti dvejopai, arba jos buvo visai atitolusios nuo kalbėtojo minčių (kalbančio tarsi sapne, ne tai, ką jis galvoja, o tai, ką kiti jį mano galvojant), visi išėjo miegoti į trobelę, kaip ir anksčiau."[68] Šis atviras dviprasmybės apibūdinimas per sapno struktūrą pasako labai daug, nes ano meto skaitytojai, matyt, ne tik pastebėjo dviprasmybę, bet ir įžvelgė jos antropologines šaknis. Šios referencijos svarbą aptarsime vėliau.

Susidarius dviprasmybės struktūrai, galutinai išsiskleidė schema, visada glūdėjusi pastoralinėje poezijoje. Eklogose piemenys būdavo ko nors kito, o ne savęs, ženklai. Dabar, „Arkadijoje", šis modelis išsipildo iki galo: veikėjų socioistorinis pasaulis susiaurėja iki įvaizdžio, reikalingo nušviesti tai, kas neprieinama percepcijai. Metaforizuotas socioistorinis pasaulis įpavidalina tai, kas turi likti

nepanaudojama) sampratą žr. Jurij M. Lotman. *Die Struktur literarischer Texte*. Vertė Rolf-Dieter Keil. München, 1972. P. 144 ir toliau, 207, 267.

[68] Sidney. *Arcadia*, p. 624–625.

paslėpta, ir kartu įrašo dviprasmybę į tai, ką nušviečia. Šiuo atžvilgiu „Arkadija" galėtų būti pamatinės literatūrinio fikciškumo struktūros pavyzdys: realų pasaulį ji paverčia kalba, kuria pasakoma tai, kas neišsakoma, arba, kaip šiuo atveju, tai, ko negalima sakyti. Jeigu toks demonstravimas iškyla į pirmą planą, darosi suprantamiau, kad pastoralinė sfera turi būti marginalizuota, nes dabar dėmesį reikia sutelkti į tai, kas tame pasaulyje inscenizuojama.

Iš kitų pastoralinės poezijos pavyzdžių „Arkadija" išsiskiria siekiu nušviesti ženklų tarpusavio santykius, sujungiančius skirtingus prasmės lygmenis į vieningą dviprasmybės dualumą. Ypač įspūdingų pavyzdžių esama princų meilės scenose. Piemeniu apsimetantis Musidoras, žinoma, negali pirštis princesei, bet, antra vertus, be šios kaukės jis niekada nebūtų galėjęs prie jos priartėti. Todėl jam reikia kaip nors atsiskleisti per savo kaukę. Siekiant išsaugoti kaukę ir kartu atskleisti savo tapatybę, neišvengiama vienas kitą neigiančių aspektų vienalaikiškumo ir didėjančio fikciškumo.

> Bet meilė (kartais slegianti našta, o kartais suteikianti sparnus), man būnant kuo baisiausiai prislėgtam slogių minčių, padrąsino man širdį prisiminus, kad nieko nelaimėsi visko nepabandęs ir kad gulėdamas lovoje niekur neišjudėsi; ir todėl buvo metas – dabar arba niekada – išaštrinti savo buklumą, idant prakirsčiau šį kietą šarvą, niekada neišleisdamas visų savo vylių, kuriais vieną po kito gebėčiau išreikšti ir savo mintis, ir luomą. Kol galų gale aš apsistojau prie šio būdo, kuris – bene sakysi – veikiau jau paslėps tatai.[69]

Norėdamas išreikšti save kaip princą, piemeniu apsimetąs Musidoras negali būti nei vien piemuo, nei vien princas. Jis negali nei nusimesti savo kaukės, nei likti po ja pasislėpęs. Iki tol kaukė turėjo privalumų palyginti su princo savybėmis (nors pastarosios, žinoma, reguliavo kaukės elgesį), bet dabar jos turi pranokti kaukę, tačiau jis turi neišsiduoti, tad gali reikštis tik pagal kaukės diktuojamas sąlygas. Todėl Musidoras savo kaukę turi inscenizuoti kaip atsiskleidimą, o atsiskleidimą – kaip kaukę. Jo dviprasmybės metodą ir padarinius galima įvertinti pagal šią sceną:

> Ėmiau vaidinti karštų karščiausią meilę Mopsai; o betgi mano meilė buvo tokia gyva (nors ir kitai būtybei), kad jos ryškių apraiškų nelabai ir vaidinti reikėjo: ir, įsileidęs į atmintį tokią priešingybę, jos bjaurume regėjau Pamelos grožį, žvelgdamas į Mopsą, bet galvodamas apie Pamelą, tarsi savo saulę regėčiau šviečiančią balos vandenyje. Susižavėjimo šūksniais gyriau tik Mopsą, Mopsai skyriau paslaugiausią dėmesį, Mopsai buvo nešami geriausi mano surinkti vaisiai, ir, regis, Mopsos akyse tarsi prarydavau liežuvį. Taigi apie Mopsą šnekėjau ir dainavau; [...] ji buvo mano gyvenimo kelrodė žvaigždė, palaima mano akims, mano troškimų griovėja ir podraug mano griuvimo paguoda, mano širdies saldybė, saldinanti net mirtį, kurią man nešė jos saldybė. Žodžiu, ką tik aš galvojau apie Pamelą, tą sakiau apie Mopsą,

[69] *Ten pat*, p. 222.

> ir šitaip pelniau savo šeimininko malonę (kuris andai griežė ant manęs dantį, baimindamasis, kad nepaveržčiau iš jo princesės), o ir princesė mieliau mane prisileisdavo – gal įsižiebė jos kilnaus pasipiktinimo kibirkštėlė, nepakenčiant, kad tokia merga paveržtų ką nors jai priklausančio, nors ir visai menkai branginamo, o galgi (kaip manau) mano žodžiai buvo tokie aistringi ir šovė taip toli nuo Mopsos tikrosios vertės, kad ji gerai permanė, kur jie nukreipti; ir todėl, šitaip prisidengusi, ji mielai jų klausėsi kaip proto pramogos.[70]

Trikampyje piemens Dameto, jo dukters Mopsos ir princesės Pamelos santykyje Musidoras inscenizuoja savo kaukę siekdamas perteikti savo meilę Pamelai. Kaukė turi visiškai sufiktyvinti visas savo kalbas, kad jos būtų suprastos kaip paslėptos tikrovės įvaizdis. Tai, kas sakoma, nėra galvojama, o manifestuota prasmė turi užleisti vietą latentinei. Tuo pat metu latentinei plotmei reikia manifestuotosios, nes tik per pastarosios perspaudimą gali iškilti pirmoji. Kaukė įgalina įveiksminimą paslėptosios savasties ribose. Kai manifestuotoji prasmė sufiktyvinama kaip įvaizdis, ji atpalaiduojama nuo to, kas sakoma, tuomet ją galima vartoti kitaip. Taigi čia vėl turime pamatinį literatūrinio fikciškumo modelį, kuriame reprezentuojamas pasaulis (Doro [t. y. Musidoro kaukės] meilės Mopsai pareiškimai) ne apibūdina save, o yra panaudojamas kaip savo fiktyvumą atskleidžianti metonimija, atpalaiduojanti tai, ką ji sako, kitoms vartosenoms. Musidoras vienu šūviu nušauna keletą zuikių: apgauna Demetą, tiesiogiai suprantantį tai, kas sakoma; sudomina Mopsą, tuo bent laikinai nukreipdamas jos dėmesį nuo pareigos prižiūrėti Pamelą; ir sugeba įteigti Pamelai ją mylįs. Šios daugialypės referencijos nebūtų įgyvendintos, jeigu Musidoro kalba apsiribotų tuo, ką ji įvardija – tik sufiktyvininant tai, kas sakoma, galimas vienas kitą neigiančių prasmių vienalaikiškumas. Pats Musidoras šio keleriopo poveikio gal ir nesiekia – jis gudravimu siekia perteikti meilę Pamelai, – bet aišku, kad ištarų sufiktyvinimas gali teikti tam tikrų, nebūtinai siekiamų, pranašumų; tačiau jis gali tapti nevaldomas, nes atveria naujas naudojimo galimybes, kurių iš anksto negalima apskaičiuoti.

Musidorui sekasi, nes Dametas jo žodžius priima už gryną pinigą ir leidžiasi apgaunamas fikciškumo. Tačiau apgaulė negali būti savitikslė – jeigu Pamela laikytųsi įprastinio požiūrio, kad fikcija yra melas, Musidoro planas žlugtų. Vadinasi, apgaulė yra tiesiog fikciškumo strategija, vis dėlto nepakankamai galinga, kad laiduotų sėkmę. Tai parodo ir Mopsa, kuri, nors ir būdama naivi, nesileidžia apgaunama Musidoro. Nors ji ir nesibodi pagyromis, Doro (Musidoro kaukės) meilės pareiškimai jai atrodo komiški būtent todėl, kad jie labai perdėti[71] – juk įsimylėję piemenys nekalba taip pompastiškai. Per tą išpūstą meilę, skiriamą anaiptol nemeiliai Mopsai, Pamela turi atpažinti save kaip tikrąją adresatę. Bet ji tiesiog mėgaujasi išradingu piemens šmaikštumu ir įtraukia jį į kazuistinį pokal-

[70] *Ten pat*, p. 222–223.
[71] Žr. *ten pat*, p. 224.

bį.[72] Vargu ar Musidoras siekė kurių nors iš šių padarinių. Save inscenizuodamas, jis norėjo ne apgauti, o per apgaulę atsiskleisti. Jis siekė ne atrodyti komiškas, o tik nukreipti dėmesį, ne parodyti šmaikštumą, o sužadinti nuovoką. Inscenizuota kalba taip išsišakoja todėl, kad sakomą žodį norima pateikti tarsi tiesą tik paslėptoms realijoms išryškinti. Jeigu tai, kas sakoma, tėra metafora to, kas nepasakyta, tai sufiktyvintas kalbėjimas sukuria neapibrėžtumo zoną tarp manifestuotų ir latentinių prasmių, o jų tarpusavio sąveika leidžia susidaryti „tikrovei", kuri gali tapti konkreti tik individualiame kontekste. Tai akivaizdu iš skirtingų Dameto, Mopsos ir Pamelos reakcijų.

Sidney pastoraliniame romane neapibrėžtumo zona, kaip žaismo erdvė, nebeorganizuojama pagal išankstines taisykles, kaip buvo alegorijos, tipologijos ir atitikimų sistemose. Dabar ji įgyja pavidalą pagal dalyvių žiūros taškus. Taigi neapibrėžtumas tarytum generuoja semantiką, kuri pasižymi tuo, kad jos signifikantai – nebesukabinti su esama konvencija – turi ieškoti signifikato. Istorine prasme senoji vienijanti trinarė ženklų santykių sistema buvo suardyta, pakeista žaismo erdve, kuri, nors ir, galima sakyti, išstūmusi trinarę sistemą, dar nėra iš tikro dvinarė ženklų sistema, nes manifestuotos ir latentinės prasmės nėra supriešinamos. Veikiau latentinės prasmės įrašomos į manifestuotąsias, ir tai, kas sakoma, skatina ieškoti, kaip ženklas suformuoja tai, ką jis reiškia.

Mūsų pateiktoje scenoje Sidney dviprasmybę inscenizuoja skaitytojui, nes vien jis suvokia visus skirtingus prasmės lygmenis, išskleistus sufiktyvintoje Musidoro kalboje. Priklausomai nuo semantinio židinio vietos, dviprasmybė įgyja konkrečią prasmę – besiskiriančią nuo manifestuotosios ir skirtingą kiekvienam sprendimui. Piemenys nepagaus latentinės prasmės, nes jie gyvena viename pasaulyje. Pamela nujaučia ją, nes ji gyvena dviejuose pasauliuose. Tačiau skaitytojas, gyvendamas kalboje, supranta ją suvokdamas, kad prasmė kyla iš to, ką ištara nutyli. Gebėdamas įsijungti į dviprasmybės žaismą, kurio nestabilumas virsta semantinio produktyvumo šaltiniu, skaitytojas gali identifikuotis su Dametu, Mopsu arba Pamela – pagal jungtį tarp skirtingų prasmės plotmių.

Nors žaismo erdvė leidžia dviprasmybei išsiskleisti iki galo, ją deramai perprasti galima tik per jos priešingybę, kurią čia atitinka pastoraliniam romanui būdinga atspindžio technika. Bazilijaus siužetinė linija, regis, pašalina dviprasmybę, sudramatintą „Arkadijos" princų linijoje. Tačiau šis dviprasmybės pašalinimas veda į visišką nesėkmę. Mat veidrodinis atspindys nuo dviprasmybės nuvalo tą dvilypumo dėmę, kuri pasidarė būdinga dėl dviprasmybės naudojimo strategijos.

Bazilijus Arkadijos nesusieja su anapus esančiu socioistoriniu pasauliu – jis ją padalija ir pasitraukia į atskirtą Arkadijos gilumą. Pasaulio dubliavimas, kaip žanro stereotipas, išlaikomas, bet, užuot susiejus pastoralinę sferą su išoriniu pa-

[72] Žr. *ten pat*, p. 225 ir toliau.

sauliu, Arkadija padalijama ir patraukiama iš politikos plotmės. Šis inversijos modelis pratęsiamas, kai Bazilijus nusprendžia bent laikinai atsisakyti valdyti Arkadiją – jis mano, kad bėgti jam būtina dėl Delfų orakulo pranašystės. Dviprasmę pranašystę susiaurinęs iki vienos prasmės, jis pašalina neapibrėžtumo zoną ir orakulo prasmę paverčia neabejotina. Sufiktyvintose ištarose dviprasmybė išreiškia tai, kas nepasakoma, o orakulo dviprasmybė pateikiama kaip alternatyvus sprendimas: viena prasmė sunaikina kitą ir nukreipia į jau mituose išryškintą fatališkumą. Aišku, kad tai yra visiškai priešinga neišspręstai fikcijos dviprasmybei, atveriančiai visą galimų ryšių tinklą ir leidžiančiai naujai tikrinti bei tirti realybę.

Orakulas apgręžia dviprasmybę, o ją pašalinus, Bazilijus savo ruožtu padalija pastoralinį pasaulį. Tai, kad pastarasis dabar matomas kaip prieglobsčio vieta, vis dėlto nepanaikina atspindėjimo funkcijos. Bet Arkadija išreiškia fatališką orakulo vaidmenį. Užuot išsprendusi konfliktus, ji tampa katastrofos scena. Tai virsta politine suirute kai pasitraukia valdovas – galiausiai Bazilijų neva nužudo karalienė. Piemenys nebegali suprasti pasaulio, kuriame iki tol gyveno nekeldami klausimų.[73] Bazilijus nusprendė pasitraukti iš baimės, kad jo sėkmingas karaliavimas gali baigtis, nors jis truko apie trisdešimt metų. Šio stabilumo akivaizdoje jo sprendimas atrodo beprotiškas – šį požiūrį patvirtina Filanaksas, karaliaus paskirtas valdytojas: „Kodėl tu turėtumei atsisakyti valdžios iš baimės prarasti valdžią, kaip tas, kuris žudytųsi iš mirties baimės? Vai ne, jeigu šito orakulo reikia paisyti, dar labiau sutelk savo narsą prieš jį – nes kas gi jo klausys, atsisakydamas savęs?"[74]

Matyt, arkadiškoji laimė aptemdė valdovui protą, ir tai rodo, kad dirbtinis piemenų pasaulis nėra nuolatinio gyvenimo vieta. Tačiau Bazilijus norėjo jį tokia vieta padaryti – atskirdamas gilumą pačioje Arkadijoje, jis mano galėsiąs suspausti pastoralinį dirbtinumą į pačią esmę. Bet kas yra esmė to, kas savarankiškai neegzistuoja? Bazilijus klaidingai supranta Arkadijos prigimtį, nes tai, ką Snellis pavadino Vergilijaus „niekieno žeme tarp dviejų epochų", jis nori paversti tvirtu, save pagrindžiančiu pasauliu, kad turėtų kur prisiglausti nuo visų savo laimei gresiančių pavojų. Arkadiškoji laimė tradiciškai buvo glaudžiai susijusi su atitolimu nuo žmones pančiojančių realijų. Vadinasi, ji buvo tarsi atokvėpis tarp dviejų padėčių, bet Arkadijos karalius, hipostazuodamas šį atokvėpį, atima iš Arkadijos jos pagrindinę funkciją.

Vis dėlto, nepaisant jo ketinimų, Bazilijus negali atskirti pastoralinio pasaulio nuo jo aplinkos. Vien tai, kad jis kreipėsi į Delfų orakulą kaip į mitinę tikrovę, parodo, jog dirbtinis pasaulis turi būti susietas su kitais. Paversti mitą referencine tikrove – vadinasi, pašalinti pastoralinio pasaulio aktualumą, kadangi šis Ver-

[73] Žr. *ten pat*, p. 773, 780.
[74] *Ten pat*, p. 81.

gilijaus meno darinys tampa reikšmingas būtent tada, kai mitas ima prarasti savo realumą.

Išsižadėjęs savo pareigų, Bazilijus pasiima su savimi dvidešimt pasirinktų piemenų, gabių žaidimams ir poezijai, ir žynį, „kuriam, kaip puikiam eiliuotojui, jis liepia aprašyti, kas jam labiausiai patinka"[75]. Bazilijus viliasi, kad žynys patvirtins jo sprendimą pasitraukti į poezijos viešpatiją. Žynys, būdamas tarpininkas, turi atlikti egzegeto funkciją, nors karalius nori, kad interpretacija atitiktų jo poreikius. Taigi atrodytų, jog Arkadija netiesiogiai pripažįstama kaip scena, nors Bazilijus neketina inscenizuoti savęs kaip to, kas jis nėra, o tik nori pabėgti nuo įsivaizduojamos grėsmės. Jis paveda interpretavimo užduotį, kad galutinai užbaigtų šį klausimą. Bet, atitvėręs dirbtinį pastoralinį pasaulį nuo visų išorinių realijų, jis pats tampa referencine realija ir norom nenorom turi inscenizuoti save, iškeldamas tai, ko pats negali pripažinti. Tai ypač pasakytina apie jo fantaziją[76], kuri dabar išlaisvina slaptus troškimus, tad iš karaliaus išnyra žmogus, iš valdymo – tuštybė, iš laimės – baimė, iš valdžios – sumaištis ir iš rūpinimosi kitais – savanaudiškumas.

Pasitraukęs į Arkadijos gilumą, Bazilijus susidvejina, ir aišku, kad pastoralinis pasaulis tebus pastoralinė scena kaip ir visada. Princams savo nuotykius pavertus metaforomis tam, kad savo tikrovę inscenizuotų kaukėmis, kaukės neužsidėjęs Bazilijus atskyla į kažką kitą, negu manė esąs. Taigi princai pasinaudoja scena, o Bazilijus tampa jos auka. Dviprasmybės struktūra atveria žaismo erdves, bet nesavanoriškas dvigubas karaliaus vaidmuo atskleidžia tai, ką nuslepia jo fantazijos. Bazilijus taip užvaldytas savo visagalių svajonių, kad galiausiai vienintelė išeitis iš šio suvaržymo atrodo apsimestinė žūtis.

Bazilijaus siužetinė linija parodo, kad fantaziją reikia pažaboti, jeigu norima vėl valdyti savo troškimus ir išsivaduoti iš savo svajonių. Kai tiesiogiai į esamą pasaulį įsibrovusios fantazijos pasireiškia kaip haliucinacija, tokiomis fantazijomis patartina manipuliuoti, kad jos veiktų pagal situaciją. Tam reikia atitinkamo sąmonės lygio, kuris haliucinaciją – neturinčią jokios savarankiškos funkcijos, o tik nurodančią esant gryną fantaziją – padarytų strategiškai naudingą.

Bazilijaus istorija retrospektyviai atspindi princų istoriją, kurioje vaizdiniai dar buvo kontroliuojami – per juos princesės galėdavo įžvelgti už kaukių paslėptą tikrovę. Princų kalba tapo miglota dėl sąmonės ir fantazijos sąveikos. Taigi fantazija tarnavo paslėptai tikrovei (princų tapatybei), kuri reiškėsi per kalbą. Vadinasi, dviprasmybė nėra nei sąmonės, nei vaizduotės plotmėje – ją sudaro jų abiejų koegzistavimas, kuris taip ir liktų beformis, jeigu fikciškumas neužmegztų abipusio ribų peržengimo proceso. Tad fikciškumas tampa terpe dviprasmy-

[75] *Ten pat*, p. 82–83.

[76] Praktiškasis Filanksas, nors ir paveldėjęs valdžią, vienodai menkina ir orakulus, ir fantaziją. Pasak jo, „visokie pranašavimai [...] ne kas kita kaip paikystės, juose slypi arba tuštybė, arba neklystamumas – vadinas, jie arba negerbtini, arba neišvengiami". *Ten pat*, p. 80.

bei reikštis. Ligtolinį įprastą pastoralinį romaną galima apibūdinti kaip dviejų viena kitą neigiančių semiotinių sistemų koegzistavimą, o dabar iš dviejų skirtingų ženklų kompleksų randasi labai aiškus referencijos matmuo: sąmoningumo ir įsivaizdavimo koegzistencija, kaip būdas tikrovei tikrinti.

4. Literatūrinis fikciškumas kaip inscenizavimas, ek-stazė ir transformavimo procesas

Dubliavimas, kaip pastoralinio romano požymis, rodo, kad nyksta trinarė ženklų sistema, išreiškianti substancialistinę pasaulio tvarką. „Konjunktūrą" išstumia žaismo erdvė, kuri vis dėlo neleidžia dviem pasauliams įsitvirtinti kaip dvinarei logocentrinės tvarkos priešpriešai, nes abu pasauliai sąveikauja.

Sannazaro „Arkadijoje" du skirtingi pasauliai sluoksniuojami kartojimo ir prisiminimo sąveika. Jam du pasauliai skiriasi taip ryškiai, kad perėjimą iš vieno į kitą jis gali suvokti tik kaip sapną[77]. Nors šis procesas dar gal ir atspindi viduramžišką kelionę į kitą pasaulį – visiškai skirtingą nuo pažįstamo, – sapnas čia, nurodydamas ribų peržengimą tame pasaulyje, nušviečia paslėptas dviejų atskirų pasaulių tikroves. Taigi pirmas Renesanso pastoralinis romanas nurodo koreliaciją tarp dviejų pasaulių, kurių skirtumą galima tiktai įveiksminti.

Montemayoro „Dianoje" piemenys apsimeta istoriniais veikėjais, kurie inscenizuoja savo pasaulį pastoralinėje aplinkoje. Užuot įveiksminę savo prisiminimus, jie atsiskleidžia patys sau. Tokiu žvilgsniu į save siekiama prasiskverbti už savo paties tikrovės, kurios inscenizavimas liudija norą įžvelgti tai, kas tos tikrovės užblokuota. Šis noras prilygsta Cervanteso įvestam – tiesa, su kritiniu tikslu – sapnui, kaip dominuojančiai pastoralinio romano ypatybei.

Montemayorui kartojimas tapo tiesiog priemone tematizuoti patį inscenizavimą, o Sidney įveiksminimas buvo pamatinė sąlyga, įgalinusi jį suspausti du pasaulius į dviprasmybės struktūrą. Santykius reguliuojantys kartojimas ir įveiksminimas leidžia paslėptiems dalykams iškilti per tai, kas sakoma.

Kuo glaudžiau susisieja abu pasauliai, tuo svarbesnė yra sapno analogija, paminėta sero Williamo Alexanderio, „Pilnosios Arkadijos" redaktoriaus, kuris apie dviprasmybę kalbėjo tiesiogiai kaip apie sapno struktūrą. Pastoralinis romanas savo metu buvo gretinamas su sapnu – tiesa, dėl įvairių priežasčių, – ir dėl to kyla trys klausimai: 1. Kuo pasireiškia šis manomas panašumas? 2. Ar abi struktūros iš tiesų tapačios, o gal jos tiesiog turi bendrų, bet skirtingai išreiškiamų elementų? 3. Kokiu mastu ribų peržengimas, kaip fikciškumo bruožas, atveria galimybes, kurios savo ruožtu leidžia peržengti tai, ką teikia sapnas?

Pastoralinio romano ir sapno panašumas pasireiškia viena kitą neigiančių se-

[77] Sannazaro, p. 194. Apie istoriškai kintančias sapno ir miego konotacijas žr. Fritz Schalk. *Exempla romanischer Wortgeschichte*. Frankfurt/M, 1966. P. 295–337.

miotinių sistemų bei pirminio ir antrinio procesų koegzistavimu. Abiem atvejais skirtingos sferos supinamos persiklojimu, inscenizavimu, atspindėjimu ir kondensavimu – visa tai rodo ribų bei barjerų buvimą ir jų peržengimą. Ši pamatinė struktūra, būdinga sapnui ir fikciškumui, gali įvairiai pasireikšti, ir dėl to fikciškumas daug ką pasako apie žmogaus prigimtį.

Pasaulių dubliavimas, pakartojamas charakterio skilimu, reiškia daugiau nei vien semiotinį skirtumą. Tai, kas iš pradžių atrodo kaip geografinė perskyra (Sannazaro), parodo, kad perskėlimas neapsiriboja skirtingomis ženklų sistemomis, bet, kaip ir sapne, taip pat nurodo esant dviejų dalių vienovę. Pirmajame Renesanso pastoraliniame romane pats autorius Sannazaro prisistatė kaip kaukės ir charakterio dubliavimas, o Montemayoro kūrinyje savo konfliktus inscenizavo piemenimis apsimetę istoriniai personažai[78]. Galiausiai Sidney „Arkadijoje" užsimaskavęs autorius lieka paraštėje, o personažai yra išgalvotos figūros[79]. Taigi iš pradžių kaukės maskavo istorinius veikėjus, o vėliau vis labiau slinktasi nuo realių žmonių vaizdavimo prie kaukės ir asmenybės santykio. Atitinkamai abstraktesnė darėsi ir dviejų pasaulių perskyra – Sannazaro kūrinyje geografinė, Montemayoro – daugiau įsivaizduojama, o Sidney – daugialypė. Ši tendencija gretintina ir su tuo, kam personažai atstovauja: apsimetimas tampa tiesiog priemone parodyti kaukės ir charakterio žaismingą sąveiką.

Čia vėl kaip pavyzdį galime imti Sidney „Arkadiją". Personažai, ateidami iš išorės, apgręžia senąją eklogoje matomą pastoralinės kaukės formą, kuri atspindėdavo istorinį pasaulį. Princai, siekdami savo tikslo, turi įveikti barjerą, o tam reikia kaukių. Barjeras yra kaip cenzoriaus prižiūrimas sapno slenkstis. Sapno mintis taip pat reikia apipavidalinti – tai padaro sapno veikla, užmaskuojanti jas, kad jos galėtų peržengti miegant prastai saugomą slenkstį ir prasiskverbti į sąmonę. Abiem atvejais maskavimas yra nukreipimo procesas, kuriuo galima apeiti draudžiamą vietą: sapno mintys ir princai, siekiantys patekti į Arkadijos gilumą, savo tikslus gali pasiekti tik apsimesdami kuo nors kitu. Tad slenksčio peržengimas neatsiejamas nuo dubliavimo. Fikciškumas atkartoja sapno dviprasmybę, o sapnui, norinčiam pridengti savo mintis, reikia fikciškumo. Tačiau arkadiškasis maskavimasis, kitaip negu sapnas, nesibaigia apėjus draudžiamą vietą. „Arkadijos" topografija ir manomas psichikos modelis, nepaisant visų panašumų, nėra tapatūs, nes pastoralinis maskavimasis prasiplečia iki paties maskavimosi anonimiškumo.

Kaukės iškelia kai ką, kas irgi veikia sapnuose, tačiau sapnų tyrimų paraštėje liko maskavimo, kuriuo pridengiamos sapnų mintys, *forma*. Ricoeuras tvirtina:

[78] „Dianos" vertėjas į anglų kalbą Bartholomew Youngas teigia, kad pastoralinės kaukės slepia aukšto rango asmenis, „kurie ne taip seniai gyveno Ispanijos karaliaus dvare": *A Critical Edition of Young's Translation of George of Montemayor's Diana and Gil Polo's Enamoured Diana*. Red. Judith M. Kennedy. Oxford, 1968. P. 5–6.

[79] Autorius marginaliai egzistuoja po Filisido kauke – žr. Sidney. *Arcadia*, p. 419–429, ypač p. 426. Apie šią kaukę detaliai informuoja Davis ir Lanham, p. 112–113.

„Atmetus visus mokyklų ginčus, sapnai liudija, kad mes visada turime omeny ką kita, negu sakome; manifestuotoji prasmė sapnuose nesiliauja rodžiusi į paslėptąją prasmę – todėl kiekvienas, kas sapnuoja, yra poetas"[80]. Jeigu tikrai yra taip, tai sapno minčių formos negali būti išimtinai asmeninės archeologinės sapnuotojo nuosėdos, nes kaukių keistumo negana, kad jos taptų poetiškos. Freudas, visada apdairiai vengęs interpretuoti sapno simbolius tradiciškai ir, jo nuomone, abejotinai – kaip reprezentacijas, bandydamas klasifikuoti sapno simbolius dažnai griebdavosi mitų, legendų ir pasakų. Jam rūpėjo, kas sapne užkoduota. Bet, nors asmeninė archeologija susipina su kolektyvine, mitas ir sapnas – nepaisant visų susilietimų – negali būti vienas ir tas pats dalykas. Mitologija yra tiesiog priemonė aiškinti atsižvelgiant į tai, kad sapnai turi formą, bet tokia forma negali būti fantazijos padarinys, nes ji primeta nuoseklią schemą, kuri aiškiai nėra pačios fantazijos savybė. Taip pat sapno mintys maskuojamos negali būti grynai dėl sąmonės, nes, pasak Freudo, sąmonė nėra kas nors kita negu *„jutimo organas, kuriuo suvokiamos psichinės savybės"*[81]. Žodžiu, sąmonę pergudraujančios formos, negali kilti iš pačios sąmonės. Jeigu sapno poetiškumas glūdi jo kaukių formose, tai neužtenka nei asmeninio, nei kolektyvinio repertuaro – miegančiojo psichikos gelmės nėra poezija, kaip kad fantazija ir sąmonė savaime nėra formų šaltiniai. Fantazija ir sąmonė turi darbuotis drauge, ir tada sapno simboliai kyla iš dviprasmybės struktūros, kurioje susilieja fantazija ir sąmonė, asmeninė ir kolektyvinė archeologija. Forma atsiranda dėl to, kad tai, kas buvo užgniaužta, turi būti nukreipta į sąmonę, o tai reiškia, kad skirtingos sferos turi būti prieinamos viena kitai.

Terapeutinė sapnų analizės orientacija skyrė mažai dėmesio tokių formų estetiniams elementams, nors esama stulbinamo kontrasto tarp palyginti riboto sapnų turinio ir nepaprastai įvairių formų, kuriomis šis turinys išreiškiamas: „tą patį objektą gali simbolizuoti tiesiog bet kas"[82]. Tai konstatuodamas, Ricoeuras daro išvadą, kad sapnas nieko nesimbolizuoja. „Todėl sapno detalizavimas nesusijęs su tuo, kas nusakyta kaip kondensacijos, perkėlimo ir vaizdinio reprezentavimo veikla"[83]. Bet jeigu, kaip teigia Freudas, simboliai kyla iš pasakų, mitų, anekdotų, folkloro ir pan., tai jie yra ne „sapno veikos", o „kultūrinės veikos" dariniai. Jų šaknys gal ir tos pačios, bet jie auga skirtingomis kryptimis, todėl kultūriniai objektai nėra sapnų dariniai, o sapno mintys nėra mitai.

Sidney „Arkadijoje" veikėjų perskyrimas į kaukę ir asmenį primena sapno struktūrą dėl to, kad apsimetimas paslepia tai, kas princai yra, idant atsivertų vartai į jiems užgintą pasaulį. Abiem atvejais norint peržengti uždraustą slenkstį reikia apgaulės. Bet patekę į uždraustą zoną, princai geidžia būti laikomi tuo, kas

[80] Ricoeur. *Interpretation*, p. 27.

[81] Sigmund Freud. *Die Traumdeutung* (Gesammelte Werke II/III). Red. Anna Freud ir kiti. Frankfurt/M, 1968. P. 620.

[82] Ricoeur. *Interpretation*, p. 511.

[83] *Ten pat.*

esą. Jiems žaidžiant su savo pačių kaukėmis, neišvengiamai prasideda žaidimas žaidime. Štai čia maskaradas atsiskiria nuo sapno, nes sapne dominuoja kaukė ir ji turi būti išlaikoma, kad grįžtų tai, kas užgniaužta. O princai norėtų nusimesti kaukes ir atskleisti savo tikrąją tapatybę.

Persirengę princai neatstovauja nei aristokratams, nei piemenims, nei juolab amazonėms. Jie peržengia ne tik savo kilmę, bet ir savo kaukes. Dėl to Musidorui nejauku, jis tai išsako komentuodamas savo draugo lyties pakeitimą, o Piroklis atsako: „Nemanyk, kad vilkėdamas moters apdarus būsiu moteriškesnis, nes prisiekiu tau, kad ir su tokiais apdarais nieko labiau netrokštu kaip šitame reikale pasirodyti vyriškai“[84]. Jeigu Piroklis, persirengęs moterimi, nori pasirodyti vyriškai, vadinasi, jis aiškiai suvokia, kad kaukė ir kilmingumas vienas kito nereprezentuoja. Princas čia pasidaro nerealus, kad realybei suteiktų fikciškumo kaukę, bet kartu jis nori prasišviesti pro kaukę, kad atidengtų ir ją, ir save. Šis manifestuotas reprezentavimo atsisakymas išjudina žaidimą, siekiantį daug toliau negu mūsų atsekta sapno analogija. Sapne dominuoja užgniaužto troškimo kaukė, kai siekiama sugrąžinti palaidotą praeitį, o „Arkadijoje“ veikėjai trokšta savo princesių meilės, ir tai reiškia ateities siekį. Jie turi suderinti regresyvų slėpimąsi su progresyviu atsidengimu, bet kaukių čia nusimesti negalima, nes jiems reikia įveikti sunkias kliūtis ir peržengti budriai saugomas sienas. Jų tikslas verčia juos atsiskleisti *per* savo kaukes, ir šį dvilypį užsidengimo bei atsidengimo veiksmą reikia atlikti vienu metu. „Arkadijos“ pabaigoje Piroklis ir sako: „mes prisidengėme tokiais pavidalais, kurie mums greičiausiai padėjo atskleisti savo jausmus“[85]. Atsidengiantis prisidengimas negali reprezentuoti nieko, išskyrus patį procesą, ši savybė buvo būdinga pastoralinei tradicijai nuo pat savęs mėgdžiojimo poezijos Vergilijaus „Eklogose“. Taigi dvilypė vienalaikio prisidengimo ir atsidengimo vienybė iliustruoja fikciškumą, leidžiantį tam, kas paslėpta, atsiskleisti per apgaulę.

Šiuo pridengtu atsidengimu veikėjai patenka į stulbinamai reikšmingą santykį su savimi. Persirengę, jie turi inscenizuoti savo tikrąjį „aš“, kad pasiektų tai, ko dar nėra. Taigi asmuo po kauke nepaliekamas už savęs, bet jis „turi“ save kaip tai, kuo pats asmuo negali būti. Priešingai negu sapne, kur miegantįjį įkalina jo matomi vaizdai, persirengiančiam asmeniui čia išsiskleidžia daugybė galimybių. Save inscenizuodamas, jis pasitraukia iš savęs, bet kartu lieka savimi, nes kitaip niekas negalėtų būti įveiksminta. To padarinys yra ek-statinė būsena: asmuo „turi“ save stovėdamas anapus savęs. Šioje vietoje fikciškumas toli pranoksta sapno analogiją. Ricoeuras, vis dar linkdamas sulieti sapną ir poeziją, šiam pridengtam atsidengimui skiria ypatingą dėmesį: „Tik studijuojant šiuos konkrečius santykius, šiuos akcentų perkėlimus ir prisidengimo ir atsidengimo

[84] Sidney. *Arcadia*, p. 136.
[85] *Ten pat*, p. 824.

funkcijų inversijas galima įveikti tai, kas [sapne] lieka abstraktu regreso ir progreso opozicijoje".[86]

Literatūroje ši pridengto atsidengimo forma gali būti konkreti, nes literatūrai (kitaip negu sapnams) nereikia spręsti archajiškų psichikos konfliktų. Pridengtas atsidengimas atitinka pamatinį mūsų akstiną peržengti savo ribas, ir šiuo atžvilgiu čia esama panašumo su Derrida pastabomis – skirtingomis nuo sapnų analizės – apie norų patenkinimo būdus:

> Kaip ir sapne – pagal Freudo analizę – vienu metu leidžiami nesuderinami dalykai, kai tik tai siejasi su noro patenkinimu, nepaisant tapatybės principo ar atstumtojo trečiojo – t. y. logiško sąmonės laiko. Vartojant kitą žodį negu „sapnas", įvedant sąvokas, nebepriklausančias esaties arba sąmonės metafizikai (dar ir Freudo diskurse priešinančiai budrumą ir sapną), reikėtų apibrėžti erdvę, kurioje įmanomas ir gali būti aprašytas šis reguliuojamas „prieštaravimas"[87].

Literatūrinis fikciškumas, kaip su susiardymu susijęs suplementas, teikia būtent tokią erdvę, kurioje „reguliuojamas 'prieštaravimas' reikštųsi kaip ek-stazė. Ekstatinei vienalaikiško buvimo savyje ir už savęs būsenai, siekiančiai akivaizdumo, reikia formos, nors ši forma negali jos reprezentuoti ir privalo jos nesustingdyti, kad ji išliktų kaip „reguliuojamas 'prieštaravimas'".

Būtiną formą galima stebėti Sidney „Arkadijoje" per esaties ir nesaties susipynimą dvigubuose veikėjų, būnančių ir savimi, ir kartu ne savimi, vaidmenyse. Šis santykis įspūdingai iliustruojamas iš pat pradžių, dar princams nepasitraukus į Arkadijos gilumą. Sudužus laivui, Musidoras ieško savo draugo Piroklio: „Taigi jis patraukė į Lakoniją, tarp helotų ir spartiečių. Ten iš tiesų jis rado klestint savo šlovę, paminklus sau, iškaltus marmure ir dar tvariau žmonių atmintyje; bet visuotinė rauda dėl jo nesančio buvimo įtikino jį jo esamu nebuvimu"[88]. Tai rodo, kaip reikia suprasti veikėjus. Kai jie veikia persirengę, jų karališkumas nustumiamas į nesatį, nors ši nesatis išlieka esama reguliuojant kaukės veiksmus. Atvirkščiai nutinka, kai Piroklis savo mylimajai tampa esamas kaip jis pats ir šitaip į nesatį nustumia kaukę. Šiuo atveju nesanti kaukė tampa esama iš dalies per jos galimo strateginio panaudojimo apmąstymus ir iš dalies per jos keliamas abejones paties princo patikimumu[89]. Esamybė išlieka glaudžiai susijusi su tuo, kas nustumta į nesatį.

Nesatis turi sąlygoti esatį, kadangi veikėjams reikia įvaldyti nepažįstamas situacijas. Kartais jų požiūriai, gebėjimai, normos ir vertybės turi būti nustumti į šešėlį tiesiog dėl to, kad netinka situacijai. Todėl asmens ir kaukės santykiai nuolat kinta pagal reikiamą poslinkį. Princas tada tėra atskaitos taškas piemeniui

[86] Ricoeur. *Interpretation*, p. 534.
[87] Derrida. *Grammatologie*, p. 421–422.
[88] Sidney. *Arcadia*, p. 129.
[89] Žr. *ten pat*, p. 684–690.

arba Amazonei, kurios sėkmę arba nesėkmę lemia princo diktuojamas elgsenos pritaikymas. Jeigu visiškai įsigalėtų kaukė, ji būtų nereguliuojama, o jeigu viskam vadovautų paties veikėjo elgsenos kodas, jis negalėtų susidoroti su kintamomis situacijos reikmėmis ir patirtų nesėkmę – kaip matome iš nesudvejintų charakterių (Bazilijaus, Ginecijos, Amfialo). Kaukės kodą suformuoja nesantis asmuo, reguliuojantis kaukės veikimą ir šiuo reguliavimu įgyjantis esatį, jo bandymai ir jo pasirinkimas, kas dominuos – jis ar jo kaukė. Todėl niekada nėra nei kaukės, nei asmens absoliučios esaties, o nuolatinė esaties ir nesaties kaita rodo, kad personažas visada išplinta už to, kas jis tuo momentu yra.

Persirengimui tenka esminis vaidmuo: jis suteikia asmeniui pavidalą, prisiderinsiantį prie situacijos reikmių, ir taip įgalina jį išsiskleisti į daugybę galimybių, būtinų asmeniui siekiant prisitaikyti prie gausybės kintančių situacijų. Skirtumas tarp kaukės ir asmens persikelia į patį asmenį, kuris kiekvieną akimirką yra apibrėžtas savęs paties aspektas, nubraukiantis kitus aspektus. Kartu pati kaukė yra persmelkta skirtumo, nes ji ir slepia (asmenį), ir tuo pat metu atskleidžia (asmenį kaip jo aspektų gausybę). Kadangi ji palengvina ek-statinę buvimo savimi ir stovėjimo anapus savęs būseną, kaukė yra fikciškumo paradigma – jis apsireiškia kaip apgaulė dėl to, kad parodytų, jog tokia apgaulė visada esti būdas atsiskleisti.

„Arkadijoje" apgaulė kaip atsiskleidimas susijusi ne tik su princais, bet ir su tais charakteriais, su kuriais jie varžosi – visų pirma Arkadijos valdovais. Persirengimo apgaulė iškelia ir Bazilijaus, ir Ginecijos slaptus troškimus. Piroklis jiems prisistato Amazonės pavidalu, ir jie tiki tuo, ką mato. Kaip ir visoje percepcijoje, vaizduotė papildo tai, kas nematoma. Pirokliui, peržengusiam draudžiamą ribą, tenka stiprinti iliuziją, ir Amazonės kontaktas su Bazilijumi nušviečia pastarojo slepiamus nesantuokinius geismus, o Ginecija užvaldoma nežaboto ilgesio jos įsivaizduojamam jaunuoliui, kurio meilė, jos manymu, turėtų būti skirta jai, o ne jos dukteriai. Išryškėja įsišaknijęs regimybės ir fantazijos panašumas: regimybė, čia pasireiškianti per apgaulę, žadina vaizduotę, o jos formos tuštumas provokuoja vaizduotę ją užpildyti. Šiame procese regimybė tampa burtų lazdele tam, kas iki tol buvo paslėpta, o dabar atsiskleidžia neužmaskuota forma. Tai yra negatyvus ek-statinės būklės atspindys – tuo pat metu ir priklausome savajam „aš", ir pasitraukiame iš jo. Ką iš to galime sužinoti?

Iš esaties ir nesaties santykio matėme, kad persirengimas iškelia konkrečius asmens aspektus, kurie būna įvairiai fragmentuoti pagal tai, ko reikalauja situacija. Maskavimą valdantis asmuo vis dėlto patiria nuolatinį savęs skilimą, virstantį dinamišku procesu, kuriame kiekvieną konkretų kaukės veikimą galima panaikinti, bet tik užsidedant kitą kaukę. Todėl veikėjai dalyvauja ne kaip kaukės ir ne kaip asmenys, o kaip jų sąveika, primenanti tai, kas psichoanalitinėje estetikoje buvo pavadinta „kūrybiniu ego ritmu", kurį Antonas Ehrenzweigas apibūdina kaip svyravimą „tarp sutelkto geštalto ir okeaninio nediferencijuotu-

mo"[90]. Sekdamas Winnicotto ir Milnerio nuostatomis, Ehrenzweigas aiškina, kad

> kūrybiškas ego [turi] sugebėti suspenduoti ribas tarp „aš" ir „ne-aš", kad geriau pasijaustų realybės pasaulyje, kur objektai ir „aš" būna aiškiai atskirti. Diferencijavimo ir dediferencijavimo ego ritmas nuolat svyruoja tarp šių dviejų polių ir tarp vidinio bei išorinio pasaulių [...] Laikinas dediferencijavimas kraštutiniais atvejais, pavyzdžiui, okeaninėse būsenose, sietinas su paviršiaus funkcijų paralyžiumi ir todėl gali turėti griaunamąjį poveikį. Bet ego visai negalėtų funkcionuoti be ritmo švytavimo tarp skirtingų plotmių[91].

Ehrenzweigo pateiktos struktūruoto sutelktumo ir okeaninio dediferencijavimo sąvokos nusako du judėjimus, kurie atsišakoja ir paskui grįžta į save, sąlygodami subjektą. Struktūravimas veikia pasaulyje, nepriklausomame nuo subjekto, ir sukelia fragmentaciją, nes ego turi atskilti nuo savęs, kad įvaldytų tai, kas jis nėra. Tačiau tokie atsiskyrimai lieka susiję su subjektu, būdami jo fragmentai, ir taip kyla ego ritmui būdinga įtampa tarp diferencijavimo ir dediferencijavimo.

Regis, pamatinę ego ritmo formą paradigmiškai iliustruoja kaukės ir žmogaus sąveika – asmuo gali ištrinti, ką jam primetė kaukė, bet čia esminis terminas irgi yra modifikacija. Kaip kad veikėjų ribų peržengimas nėra sapno imitacija, taip ir ši priešybė nėra ego ritmo imitacija. Paralelės liudija tik antropologines literatūros fikciškumo šaknis. Asmuo gali įstrigti kaukėje, bet jis vėl išsivaduos, nes jo įkalinimą lemia tik tai, ko reikalauja situacija. Šis įstrigimo ir išsilaisvinimo ritmas persmelkia ne tik asmens ir kaukės santykius, bet ir santykius tarp asmenų bei tarp kaukių. Kaukė, žinoma, suvaržo asmenį, bet taip pat ir praplečia jį, nes asmuo turi prasimanyti save kaip ką nors kitą, idant save pranoktų. Taigi kaukė atspindi dvigubą – suvaržymo ir suvaržymų atpalaidavimo – judėjimą abipusio dekomponavimo procese. Tas pats pasakytina apie asmenį: jis gali nusiimti kaukę, bet tik tam, kad ją iš naujo užsidėtų. Asmuo atskleidžia savo esatį nusimesdamas kaukę, bet jis taip pat turi susigrąžinti ją, kad galėtų veikti. Taigi konstravimo ir dekonstravimo impulsai nuolat persijungia, ir tai lemia ne kaukė ir ne asmuo, o skirtumo žaismas. Štai todėl tendencija konstruoti, kaip įvaldymo prielaida, visada skatina tendenciją dekonstruoti, kaip išsivadavimo prielaidą. Šis nuolatinis persijungimas gali vykti be galo, ir jame glūdi minimali kūrybos akto sąlyga.

Kadangi šis priešpriešinis judėjimas neleidžia įgyti grynos esaties nei asmeniui, nei kaukei – esamumą nuolat dubliuojant nesamumu, – ir kadangi tai, kas aktualu, visada susieta su tuo, kas neaktualu, siekiant ką nors padaryti, – vadinasi, grynos esaties niekada negali būti ir kūrybos akte, kurio tad negalima laikyti reprezentavimu. Iš tiesų kūrybos aktas įmanomas tik *nebūdamas* reprezentaty-

[90] Anton Eherenzweig. *The Hidden Order of Art. A Study in the Psychology of Artistic Imagination*. Berkeley, 1971. P. 120.
[91] *Ten pat*, p. 121 ir 177.

vus. Asmuo ir kaukė neturi reprezentavimo vertės mimetine prasme, ir jeigu jie apskritai ką nors gali reprezentuoti, tai tik jų iškeliamą nesatį, kuri kaip tik ir pašalina bet kokią reprezentavimo funkciją, kurią jie galėjo turėti. Nes reprezentuoti nesatį per esatį galima tik devalvuojant patį reprezentavimą.

Taigi fikciškumas yra idealus kūrybos akto atspindys. Kai jis atsidengia kaip fikcija, iš bet kokios jo formos dingsta autentiškumas, o susidaranti neautentiška būklė, padedama kaukės, leidžia subjektui būti kartu savyje ir ne savyje, sudarydama sąlygas subjektui kurti save. Tokia ek-stazė yra apskritai kūrimo paradigma – tiek subjekto, tiek pasaulio. Sidney persirengusių princų atveju subjektas ir pasaulis dar tebėra sukibę, tipiškai atspindėdami istorinę situaciją ant moderniosios eros slenksčio, kai pasaulio darymas sutapo su žmogaus savęs išsaugojimu. Tačiau būti ne savyje nereiškia save transcenduoti – tai reiškia save inscenizuoti. „Žmogus nuolat peržengia savo apibrėžimus, – rašo Cornelius Castoriadis, – kadangi jis pats juos *kuria*, ką nors kurdamas jis kartu sukuria *save*, ir kadangi joks racionalus, natūralus ar istorinis apibrėžimas negali pretenduoti būti galutinis. Žmogus yra, kas jis nėra ir kas yra ne jis“[92].

Fikciškumas šiam peržengimui pateikia esminį antropologinį modelį – jo dubliuojantis pobūdis sukuria ek-statinę padėtį. Tam, kad tai būtų sučiuopta, fikciškumas turi demaskuotis esąs regimybė, kadangi tik regimybėje gali koegzistuoti vienas kitą neigiantys aspektai. Kaip savęs modeliavimo ir pasaulio darymo paradigma, jis iliustruoja kūrybos procesą, kurio minimali sąlyga yra ego ritmas. Pasak Ehrenzweigo, „minimalus meno turinys, matyt, yra kūrybos proceso reprezentavimas subjekte“[93]. Taigi reprezentuojama ne kokia nors duotybė, o siekimas to, ko dar nėra. Todėl fikciškumas turi ne apibrėžtą, o dinamišką formą, kuri ek-statinę būklę pateikia tik kaip matricą, iš kurios gali rastis apibrėžtumas. Ekstazė sietina ne su pastovumo arba atpalaidavimo būkle, o su inscenizavimu to, kas yra ir kas kartojimu įgyvendina galimybę tapti kitu.

5. *Antropologinės implikacijos: Apie dubliavimą ir totalumą*

Antropologinėms literatūrinio fikciškumo implikacijoms iki šiol skiriama mažai dėmesio. Thomas J. Robertsas rašo:

Antropologų ir sociologų raštuose nesu aptikęs sąmoningos fikcijos sampratos kaip

[92] Cornelius Castoriadis. *Gesellschaft als imaginäre Institution. Entwurf einer politischen Philosophie*. Vertė Horst Brühmann. Frankfurt/M, 1984. P. 233. Kaip ši padėtis atrodo konkrečiose istorinėse situacijose, parodyta Karlheinzo Stierle's straipsnyje „Die Modernität der französischen Klassik. Negative Anthropologie und funktionaler Stil“ // *Französische Klassik. Theorie – Literatur – Malerei*. Sud. Fritz Nies ir Karlheinz Stierle. München, 1984. P. 81–133.

[93] Ehrenzweig, p. 174. Smulkiau tatai aptariama to paties autoriaus straipsnyje „The Undifferentiated Matrix of Artistic Imagination“ // *Psychoanalytic Study of Society*, III. Red.

dalyko, išrasto vienoje kultūroje ir paskui perimto kitų kultūrų [...] Išradimo ir perėmimo klausimas nėra tuščias, nes atsakymai į jį teiktų progą atsakyti į svarbesnius klausimus: kaip kultūra panaudoja sąmoningą fikciją? kokio tipo kultūros jaučia tokios priemonės poreikį ir, ją atradusios, išsamiai išnaudoja? kokios kultūros ja nesinaudoja ir lieka abejingos?[94]

Jeigu fikcijos turi kokios nors reikšmės kultūrinei antropologijai, kiek tos reikšmės galima nustatyti per struktūrinę formulę, mūsų išvestą iš literatūrinio fiktyvumo, – vienas kitą neigiančių aspektų koegzistavimą? Šį klausimą galime spręsti dviejose plotmėse: reprezentavimo ir ek-stazės. Todėl aprašymas turi būti dvilypis, nes dubliavimo reiškinio negalima paaiškinti vientisai – jį galima identifikuoti tik skirtingų jo manifestavimo plotmių sąveikoje[95].

Fikciškumo dubliavimą galima įsivaizduoti kaip daugialypių atspindžių vietą, kur viskas atspindima, laužiama, fragmentuojama, sluoksniuojama, perspektyvinama, demaskuojama arba atskleidžiama. Kaip teigė Nietzsche, „Norėdami stebėti veidrodį jame pačiame, jame nerandame nieko kito, tik daiktus. O norėdami sučiuopti daiktus, galiausiai neaptinkame nieko kito kaip tik veidrodį"[96]. Veidrodžio negalima suvokti transcendentiškai, kaip ir negalima sulieti su dialektika, eliminuojančia sąveiką. Minėtoji struktūrinė formulė suponuoja ne sintezę, o begalinę susipynusių ir sąveikaujančių pozicijų sklaidą. Transcendentinės referencijos nebuvimas ir jokio visa aprėpiančio trečiojo matmens negalimumas rodo, kad literatūrinis fikciškumas pasižymi nepanaikinamu dvilypumu – iš esmės tai ir yra jos veikimo galios šaltinis. Kadangi dvilypumo negalima unifikuoti, skilimo pagrindas neapčiuopiamas, ir vis dėlto jis veikia kaip varomoji jėga, nuolat siekianti suvesti atskirtus esinius.

Taigi literatūrinis fikciškumas realizuoja esminį antropologinį modelį, pasireiškiantį kartais kaip antrininkas, o kartais kaip vidinio pasaulio totalumas. Antrininkas pasireiškia struktūrinėje formulėje, o totalumo požymiai parodo ek-statinę fikciškumo būklę. Abiem atvejais dvilypumas yra grindžiamoji kategorija.

Plessneris teigia, kad suskilimas yra būdinga žmogaus ypatybė:

Mūsų racionalią savivoką galima formalizuoti [...] iš idėjos, kad žmogus paprastai būna susijęs su savo socialiniu vaidmeniu, bet negali būti apibrėžtas per jokį vaidmenį. Vaidmenų atlikėjas arba socialinės figūros nešėjas nėra tapatus sau, bet vis dėlto negali mąstyti savęs atsietai neprarasdamas savo žmogiškumo [...] tik turėdamas savąjį kitą, jis turi save. Su šia antrininko struktūra, kurioje susisieja vaidmens nešėjas ir vaidmens figūra, manome radę konstantą, kuri atvira kiekvienam žmogaus suvisuomeninimo tipui ir yra esminė žmogiškumo prielaida. Antrininkas visada gali

Warner Muensterberger ir kiti. New York, 1964. P. 373–398.

[94] Thomas J. Roberts. *When Is Something Fiction?* Carbondale, 1972. P. 103, 105.

[95] Plg. Gregory Bateson. *Mind and Nature. A Necessary Unity*. London, 1979. P. 69–70, 73, 61–64 ir 81–83.

[96] Friedrich Nietzsche. *Morgenröte* (Werke, I). Red. Karl Schlechta. München, 1977.

užmiršti save kaip tokį arba tiesiog nesuvokti savo dvilypumo ir šitaip paskęsti savo socialinėje figūroje arba [...] nustatyti ir išlaikyti asmeninės ir visuomeninės savasties dalių pusiausvyrą [...] Turint galvoje pačią žmogaus antrininkystę, kaip vieną iš savivoką įgalinančių struktūrų, vienos pusės jokiu būdu negalima priešpriešinti kitai, tarsi ji „iš prigimties" būtų geresnė. Antrininkas tiesiog turi galimybę ją padaryti geresnę[97].

Esminė Plessnerio pastabų ypatybė yra ta, kad jis atmeta bet kokią ontologiškai pagrįstą savasties struktūrą, kuri būtų linkusi, kalbant idealizmo terminais, supriešinti *homo nuomenon* ir *homo phaenomenon* – ši priešprieša vienodai vešėjo marksizme ir psichoanalizėje. Marksistinė susvetimėjimo su savim koncepcija numato žmones turint idealistinį pagrindą, per kurį galima atskirti tikrąją savastį nuo jos sumenkintų formų. Psichoanalizė kalba apie savasties branduolį, kurį galima pamatyti savojo „aš" veidrodyje. Tačiau žmonės, kaip savo pačių antrininkai, geriausiu atveju yra diferencijuoti, keliaujantys tarp savo įvairių, vienas kitą pakeičiančių ir modifikuojančių vaidmenų. Vaidmenys nėra kaukės, kuriomis siekiama pragmatinių tikslų – jie teikia galimybę visada būti kitkuo negu kiekvienas atskiras vaidmuo. Todėl būti savimi – vadinasi, sugebėti save dubliuoti.

Žinoma, atitinkamą vaidmenį nulemia socialinė situacija, bet atskirų vaidmenų prisitaikymas, nors ir sąlygodamas jų formą, nesąlygoja žmonijos antrininkystės. Uždėdama savo antspaudą ant pasidalijimo, bet nei sukaustydama, nei pašalindama jį, socialinė situacija išskleidžia žmonijos dvilypumą į vaidmenų gausybę. Pats dvilypumas kyla iš mūsų ekscentrinės pozicijos: mūsų egzistencija yra neginčijama, bet kartu – mūsų nedisponuojama. Šiai pamatinei žmogaus padėčiai Plessneris netaiko Lacano psichoanalizėje pateiktos užcentrinio subjektyvumo koncepcijos – daugiausia dėl to, jog jis negali pritarti požiūriui, kad pirminis savasties branduolys veidrodiniame atspindyje mato save suskilusį, nes jam nepriimtina idėja apie subjektą kaip ateinantį į save. Dėl užcentrinės žmogaus padėties taip pat neįmanoma savasčiai disponuoti savimi – šis disponavimas kyla iš nuolatinio ribų brėžimo ir jų naikinimo, subjektui save modeliuojant[98].

Pagrindinė Plessnerio paradigma šiam dubliavimui išaiškinti yra aktorius. Aktoriui tapatinantis su neegzistuojančia figūra – tarkime, Hamletu, – pirmiausia „atlikėjas susikuria ypatingą įvaizdį, į kurį lygiuosis įsikūnydamas. Jo vaidinimas grindžiamas čia reikalingu savasties, kuria jis turi būti vaidindamas, skilimu, kuris jam [...] įmanomas labai skirtingais būdais". Dabar Plessneriui kyla klausimas:

[...] ar galėtų žmogus jam vaidinamoje figūroje atpažinti „save", savo kokią nors pusę, galimybę, žmogų kokios nors idėjos šviesoje, ir ar galėtų jis tokią figūrą pastatyti ant kojų, jeigu jau iš prigimties neturėtų savyje „ko nors iš" aktoriaus? [...] Ir

P. 1172.

[97] Helmuth Plessner. „Soziale Rolle und menschliche Natur" // *Gesammelte Schriften*, X. Red. Günter Dux ir kiti. Frankfurt/M, 1985. P. 235.

[98] Plačiau apie tai žr. Gabriele Schwab. *Entgrenzungen und Entgrenzungsmythen. Zur Sub-*

jeigu aktoriaus reprezentavimo galimybių mastas yra neribotas, ar jis neatskleidžia bent vieno ypatingo žmogaus konfigūracijos aspekto?[99]

Tapatintis su fantomu siekiant pažadinti jame gyvybę – vadinasi, nebebūti tuo, kas esi, nors naująjį pavidalą iš dalies sąlygoja tai, kuo buvai iki tol. Nors šis procesas nužymi žmogaus konfigūraciją, tai nereiškia ir negali reikšti, kad vaidmenų sankaupa galiausiai sudarys visą žmogų ir juolab kad leis jį pažinti. Vaidmenys nėra būdas įeiti į save – jie tiesiog parodo, kas tu esi tam tikro vaidmens tam tikrame geštalte, bet neleidžia tau „turėti" savęs. Gal ir pageidautina „turėti" save, koks esi, bet būtų pražūtinga apriboti save vienu vaidmeniu – juk kiekvienas atskiras vaidmuo yra siauras ir būtų užkirstas kelias pakeisti vaidmenį. Mes esame atskirti nuo savęs pačių vien dėl to, kad egzistuojame nežinodami, kas yra egzistencija. Mūsų, kaip aktorių, susikuriami iliuziniai įvaizdžiai būna neautentiški tol, kol tikime juose turį save. O tai, kad negalime atrasti savęs jokiame absoliučiame vaidmenyje, reiškia, kad galimų vaidmenų skaičius neribotas.

Žmogaus prigimties antrininkiškumą galima suprasti įvairiai. Šiandienė subjektyvumo filosofija teigia, kad subjektas yra būtis sau tik suvokdamas, kad jo pagrindas jam neprieinamas, ir todėl kiekviename jo apsireiškime turi būti įrašytas šis neprieinamumas. Subjektas tampa subjektu tik balansuodamas ant šios viršūnės, nes tik šitaip jis gali sąmoningai gyventi[100]. Diametraliai priešingas šiam požiūriui androgininis mitas apie sudvejintą būtybę, kurios susivienijimo ilgesį daugeliu atžvilgių atspindi antrininkystė[101]. Subjektyvumo filosofija kalba apie nesuvokiamą pagrindą, o antropogeninis mitas – apie pagrindą, kuris visada užimtas. O štai socialinė antropologija apskritai nesidomi, kas glūdi už besiskleidžiančių vaidmenų, bet gvildena užcentrinę žmogaus padėtį, kaip jo kintančių pavidalų branduolį. Literatūrinio fikciškumo dubliavimo struktūra išimtinai nesiremia nei nesuvokiamu pagrindu, nei vaidmenų kaita, nei suvienytinu padalijimu, nors visi šie aspektai gali dalyvauti paskirose struktūros apraiškose. Ši struktūra iš esmės abstrahuojasi nuo įvairių dubliavimo padarinių, kuriuos subjektyvumo filosofija laiko sąmoningu gyvenimu, antropogeninis mitas – geidžiama vienybe, o socialinė antropologija – vaidmenų kaita.

Literatūrinis fikciškumas pranašesnis vienalaikišku dubliuojamų pozicijų buvimu, kuriuo jis atstovauja dubliavimui kaip tokiam. Kadangi dubliavimas yra

jektivität im modernen Roman. Stuttgart, 1987. P. 35–61.

[99] Helmuth Plessner. „Zur Anthropologie des Schauspielers" // *Gesammelte Schriften*, VII. Red. Günter Dux ir kiti. Frankfurt/M, 1985. P. 410.

[100] Plačiau apie tai žr. Dieter Henrich. „Selbstbewußtsein. Kritische Einleitung in eine Theorie" // *Hermeneutik und Dialektik (Festschrift Gadamer* I). Tübingen, 1970. P. 257–284. Žr. t. p. to paties autoriaus: *Selbstverhältnisse*. Stuttgart, 1982. P. 83–130; *Fluchtlinien. Philosophische Essays*. Frankfurt/M, 1982. P. 99–178.

[101] Plačiau apie tai žr.: Renate Lachmann. „Doppelgängerei" // *Individualität (Poetik und Hermeneutik*, XIII). Sud. Manfred Frank ir Anselm Haverkamp. München, 1988. P. 421–439, – ir kitus šio tomo straipsnius. Apie pasąmonės dubliavimą reikšmingų pastabų esama Elisa-

nedaiktiška padėtis, reprezentavimas negali būti mimezė – ypač todėl, kad reprezentuojant kokią nors duotybę, būtų iš anksto apribojama tai, ką reikia išlaisvinti. Todėl literatūrinis fikciškumas pasižymi neigimu, kuris palengvina vienas kitą neigiančių pozicijų koegzistavimą, ardydamas struktūrą, funkciją, sanklodą, reikšmę ir prasmę, esančias referencijos laukuose, iš kurių paimti tekste sudėstyti elementai. Šis anuliavimas sukuria tarpinę būklę, kurioje matomas ardymas užgožia savo paties motyvaciją. „Jau nebe" bei „dar ne" sueina draugėn, ir jų diferencialas, kaip teigia Franzas Rosenzweigas, „savyje sujungia Nieko ir Kai ko ypatybes: tam tikras Niekas nurodo Kai ką – savo Kai ką, ir kartu yra Kai kas, dar tebesnaudžiantis Nieko sterblėje"[102].

Reprezentuoti tokį dubliavimą – vadinasi, daryti įsivaizduojamą galimų pasaulių genezę ir netgi patį kūrimo procesą. Toks reprezentavimas ryškiai skiriasi nuo įprastinės reprezentavimo sampratos. Kaip ir Freudo „instinktų reprezentavimo" idėja, kuria jis siekė nusakyti nepažinią sferą, dubliavimo reprezentavimas remiasi į antropologinę padėtį, kuri pati nepagaunama ir reiškiasi tik savo kaleidoskopiniu poveikiu. Literatūrinis fikciškumas, kaip dubliavimo reprezentavimas, atsiskleidžia kaip gryna regimybė; kitaip tariant, reprezentavimo modusuose įrašyta negalimybė atitikti ką nors egzistuojantį. Atsiskleisdamas kaip regimybė, literatūrinis fikciškumas atsiriboja nuo visų konkrečių dubliavimo apraiškų, kurias, pavyzdžiui, nusako subjektyvumo filosofija, antropogeninis mitas ir socialinė antropologija. Šitaip jis iš tų apraiškų atima reprezentavimui būtiną autentiškumą. Būtent šis neautentiškas reprezentavimas leidžia mums suvokti dubliavimą su visa jo beribe įvairove.

Peržengdamas visas ribas, fikciškumas įkūnija vidinio pasaulio totalumą, nes teikia žmonėms paradoksalią (ir galbūt kaip tik todėl pageidaujamą) progą tuo pat metu būti gyvenimo terpėje ir ją pranokti. Šis dviejų viena kitą neigiančių būklių vienalaikiškumas, pasiekiamas literatūrinio fikciškumo, įgalina žmones patirti savo esminį skilimą. O kadangi jis reiškiasi efemeriškais vaizdais, tai neleidžia šiam dubliavimo potyriui ištirpti įveikto skilimo darinyje. Todėl sukurtas totalumas yra baigtinis, ir tai gali būti gilesnė priežastis, dėl kurios fikciškumas atsidengia kaip regimybė. Būdamas vidinio pasaulio totalumo modelis, jis nekompensuoja esamų trūkumų, nes neįkūnija idealo. Vietoj to jis pateikia konstitutyvų žmonių skilimą kaip pasaulyje galimų pasaulių ištaką. Ką visa tai galėtų reikšti? Literatūrinis fikciškumas, aprėpdamas platų priešinių judesių mastą, skleidžiasi kaip žaismas be ribų. Bet visoms fikcijoms būdinga tai, kad jos naudojamos kokiam nors tikslui – jomis ko nors siekiama, tad galima sakyti, kad jos reprezentuoja kokį nors poreikį. Koks gi tai poreikis?

Literatūrinis fikciškumas, kaip matėme, giminingas sapnui ir ego ritmui, nors nė vieno jų nereprezentuoja. Tiesiog jam, kaip ir jiems, būdingas dubliavimas, sapne

beth Lenk knygoje *Die unbewußte Gesellschaft* (München, 1983. P. 31, 33, 39, 85, 92).

pasireiškiantis kaip pirminių ir antrinių procesų interpretavimas, o ego ritme – kaip struktūruoto sutelktumo ir okeaninio dediferencijavimo sąveika. Na, o jeigu ribų peržengimas suteikia transgrediencijos būseną – apibrėžiant tai Bachtino sąvoka,[103] – šis žengimas anapus savęs nelaikytinas savęs transcendavimu, kaip kolektyvinės ekstazės arba Platono idėjų atveju, kai kontempliuojant reikia pasitraukti iš kūno. Vietoj to fikcinė ek-stazė leidžia išeiti iš kontekstų, paprastai apibrėžiančių, kas esame. Tokia būsena panaši į ypatingą sapno formą – „skaidrų sapnavimą" (*lucid dreaming*), kai „mes aiškiai suvokiame, kad sapnuojame – vadinasi, ir tai, kad miegame. Taigi tam tikra prasme kartu esame ir „pabudę", ir „miegantys"[104].

Tačiau net ir ši švintanti vienalaikiško „budrumo" ir „miegojimo" nuovoka neleidžia miegančiajam pajudėti už sapno horizonto. „Skaidriai sapnuojantysis neišlaiko to horizonto fenomenologinei refleksijai, bet yra pavaldus esamam sapno horizontui, pagal kurio sąlygas jis skaidriai veikia"[105]. Literatūrinio fikciškumo atveju išlaikyti pranoktą būseną reiškia daugiau negu atsisieti nuo sapno horizonto „skaidriai sapnuojant", nes pranokta būsena čia taip integruojama į „radimą ne savyje", kad iš to kylantis dubliavimas paverčiamas nuolatine buvimo virš ir už savęs būsena. Tokia tarpinė pozicija būtų neįmanoma, jeigu ribų peržengimas funkcionuotų tik kaip aplinkybių pokytis. Buvimo virš ir už savęs būsena yra ne šiaip kokia pereinamoji fazė, o fundamentali žmogaus ypatybė.

Hansas Georgas Gadameris šią būseną laiko vienu esminių žmonijos laimėjimų. „Buvimo ne savyje ekstatika nesuprantama [...], jeigu ji traktuojama vien kaip buvimo savyje neigimas, t. y. kaip pamišimo forma. Iš tikrųjų buvimas ne savyje yra teigiama galimybė visiškai būti kame nors kitkame"[106]. Čia vėl peršasi sapno analogija, nors kitu požiūriu negu Freudo ir vėlesnės psichoanalizės. Pasak Gordono Globuso, sapnas nėra sintaksiškai sudėstytas atsimenamų vaizdų modelis, nėra jis ir vien užgniaužtos plotmės atsikartojimas. Tai esąs kūrybinis procesas, „sapno pasaulį kuriantis *de novo*"[107]. Toliau Globusas aiškina taip:

> Šis nepaprastas kūrybiškumas turi du skirtingus lygmenis. Pirma, kūrybiškumas pasireiškia didele unikalių gyvenamųjų pasaulių įvairove, kurią sapnas konstituoja *de novo*. Sapne sąveikaujančios prasmės paprastai susijungia į naujovišką, iki tol neasocijuotą

[102] Franz Rosenzweig. *Die Stern der Erlösung*. Frankfurt/M, 1988. P. 23.

[103] Žr. Michail Bachtin. *Die Ästhetik des Wortes*. Vertė Rainer Grübel ir Sabine Riese. Frankfurt/M, 1979. P. 68. Žr. t. p. Renate Lachmann pratarmę Michailo Bachtino knygoje *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur* (vertė Gabriele Leupold. Frankfurt/M, 1987. P. 40), kur ši sąvoka detaliai interpretuojama. Tačiau mūsų pateiktame kontekste nekalbama apie ego peržengimą pas kitą. Ek-stazė, kaip buvimas ne savyje, čia traktuojama kaip dubliavimo forma, žmogui kartu išlaikant, kas jis yra, ir pasitraukiant iš to. Bachtino terminą aš čia vartoju neperimdamas jo implikacijų.

[104] S. LaBerge. *Lucid Dreaming*. Los Angeles, 1985. P. 6.

[105] Gordon Globus. *Dream Life, Wake Life. The Human Condition through Dreams*. Albany, 1987. P. 89.

[106] Hans-Georg Gadamer. *Wahrheit und Methode (Gesammelte Werke*, I). Tübingen, 1986. P. 130–131.

kompleksą ir todėl jų įvairovė yra *kūrybinė*. Turint atitinkamas prasmes, iš visų įmanomų pasaulių komplekso galima sukurti bet kokį pasaulį. Bet esama dar gilesnio kūrybiškumo lygmens, kurį pavadinsiu „formuojančiu" ir kurio nedera supainioti su kūrybine įvairove. Formuojančio kūrybiškumo esmė yra ne jo įvairovė, o faktiškumas – tai, kad apskritai yra kažkoks pasaulis, kad mūsų mąstymas gali sukurti savo pilnatvę, konkrečiai nusidriekiančią priešais mus [...] Konvencija teigia, kad šiuo atžvilgiu sapnavimas smarkiai skiriasi nuo budrumo, nes mes juk pabudę neformuojame gyvenamojo pasaulio – tai teigia sveikas protas. Šis pasaulis mums jau duotas, jis laukia mūsų ir leidžiasi visokeriopai atskleidžiamas [...] Tačiau sapne mes formuodami kuriame (generuojame, konstituojame) patį pasaulį ir savo gyvenimą jame. Atmetus teorijas, teigiančias, kad sapnuojant gyvenamasis pasaulis tik sudėstomas, išryškėja formuojantis kūrybiškumas[108].

Sapnai nuolat kuria alternatyvius pasaulius, kurie anaiptol neimituoja atminties nuotrupų. Naktis po nakties mūsų dvilypumas sukuria ką nors naujo, ko keistumą sąlygoja tai, kad miegant nutrūksta sensorinis įvedimas, nors kūrybinio proceso šis pertrūkis jokiu būdu nestabdo. Sapnuotojas, kaip aktyvus kūrėjas, visada būna savo kūrinių terpėje. Todėl, kad ir kokia intencija glūdėtų naujai sukurtuose pasauliuose, sapnuotojas negali atsistoti horizonte, iš kurio perspektyvoje atsivertų, kas sukurta ir ką tai gali reikšti. Išskyrus suvokimą, kad sapnuojama, „skaidrus sapnavimas" nesuteikia jokios kitos atsajos.

Šiuo naujų pasaulių kūrimu literatūrinis fikciškumas panašus į sapną, nors antropologinės dispozicijos išreiškiamos kitaip. Literatūriniame fikciškume išėjimo už ir virš savęs procesas visada išlaiko tai, kas pranokta, ir šioje dubliavimo formoje žmogus būna esamas sau kaip diferencialas. Bet žmogus, kaip įvairių vaidmenų jungtis, liktų abstraktus sau, o literatūrinis fikciškumas pateikia jį kaip tai, „kuo jis save padaro ir kaip supranta"[109]. Žmogus turi išeiti iš savęs, kad prasiskverbtų už savo ribų, todėl literatūrinis fikciškumas modifikuoja sąmonę, padarydamas prieinamą tai, kas atsitinka tik sapne. Jis suformuoja horizontą, kurio neturi sapnuotojas, būdamas savo sukurto pasaulio terpėje. Kiekvieno geštalto, į kurį žmogus susiformuoja, atžvilgiu, jis atsiskleidžia kaip gryna regimybė, tuo parodydamas, kad tai, kas įgalina žmones įgyti tokias formas, negali būti materializuota. Bet kartu ši regimybė yra akstinas įvairiaspalvei ir beribei žmonių tapatumo savikūrai. Galop jis parodo, kad savęs modeliavimo dariniai neturi jokios absoliučios atskaitos sistemos, nors fikciškumas, kaip žmogaus tąsa, funkcionuoja tarsi teikdamas būtent tokią sistemą. Liudydamas, kad žmogus negali būti esamas sau, literatūrinis fikciškumas kūrybiškumo būklę išplečia iki pat mūsų sapnų, niekada neleisdamas, kad tai, ką mes sukuriame, sutaptų su mumis pačiais. Tai, ką sukuriame, ir yra tokios padėties suvokimas, o kadangi ji nepanaikinama, fikciškumas virsta dar ir žmonių sprendiniu apie save.

[107] Globus, p. 56.
[108] *Ten pat*, p. 57.
[109] Plessner. „Soziale Rolle", p. 240. Panašiai tezę plėtoja ir Gernot Böhme. *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht. Darmstädter Vorlesungen*. Frankfurt/M, 1985. P. 233: „Žmogiškumas pasirodo tik tam tikru kultūriniu pavidalu".

III. Filosofiniame diskurse tematizuota fikcija

1. Įžanga: Anapus empirizmo

Ribų peržengimas, kaip fikciškumo žymė, prasimanymą daro priklausomą nuo tų ribų peržengimo konteksto. Sąryšis su kontekstu reiškia, kad fikcijos nesileidžia tiksliai apibrėžiamos ir juolab ontologiškai pagrindžiamos – jas galima užčiuopti tik pagal naudojimą. Kadangi jų naudojimas yra potencialiai daugialypis, prasimanymas pasireiškia veikimo būdais, nuolat kintančiais pagal peržengtinas ribas. Literatūrinis fikciškumas, be abejo, yra ryški prasimanymo veiklos paradigma, nors jis anaiptol nėra pagrindinis visų fikcijų modelis. Jeigu konkretus panaudojimas lemia, kaip veikia fikcijos, pravartu apsvarstyti fikcijų poreikį kitokiame – ne literatūriniame – diskurse: filosofijoje. Tačiau filosofiniame diskurse sumanytos fikcijos čia pasitelkiamos tik kaip literatūrinio fikciškumo kontrastas, kad būtų galima stebėti, kaip kintantis fikcijų naudojimas jas transformuoja. Mūsų tikslams taip pat svarbu, kad filosofija vis mažiau gali išsiversti be fikcijų – tai rodo požiūrio į fikcijas pervartą: nuo apgaulės būdo jos iškyla iki pamatinio pažinimo sando. Ši kardinali permaina labiausiai pasireiškė empirizmo tradicijoje, kurios svarbūs momentai teiks gaires brėžiant, kaip filosofijoje kilo fikcijos statusas. Šitaip kildama, fikcija, kadaise buvusi kritikos objektas, tapo pagrindu visuotinam fikciškumui įsigalėti.

Šios argumentacijos sklaida negali būti visai laisva nuo to, kas vyko iki tol, kol fikcijos tematizavimas tapo filosofijos klausimu – ypač dėl to, kad fikcijos kūrimo šaknis galima įžvelgti laikotarpyje nuo Antikos iki Viduramžių. Graikų gydytojas Alkmajonas neva pelnęs Aristotelio pritarimą teigdamas, jog žmonėms tenka mirti dėl to, kad jie negali susieti pradžios su pabaiga[1]. Jeigu mirtis yra tokio negalėjimo padarinys, vadinasi, ji taip pat puikiai gali įkvėpti idėjas, kuriomis tą negalėjimą siekama pašalinti. Tai reikštų, kad vaizduotėje modeliuojama pradžia ir pabaiga, siekiant rasti trūkstamą ryšį, kuris pakeistų patį gyvenimą. Tokių modeliavimų vaizduotėje sparčiai gausėja, kadangi nežinomybių sujungimas neteikia nė mažiausios autentiškumo garantijos – tokių jungčių formavimą lemia istoriškai sąlygotos reikmės.

Pradžios ir pabaigos neįžvelgiamybės priešpriešа plėtojasi kaip išbaigimo procesas, kuriame sukurpti modeliai susisluoksniuoja ir yra tapatinami su nepralaidžia plotme. „Vienas iš būdų tai padaryti – kurti objektus, kuriuose yra viskas, kas egzistuoja santarvėje su viskuo kitkuo, ir nėra nieko daugiau, turint mintyje, kad ši sankloda atspindi konkrečias arba galimas kūrėjo nuostatas"[2]. Šiuos ob-

[1] Aristoteles. *Problemata Physica* (*Werke*, 19). Red. ir vertė Hellmut Flashar. München, 1983. P. 152.

[2] Frank Kermode. *The Sense of an Ending. Studies in the Thoery of Fiction*. New York, 1967. P. 4.

jektus Kermode'as vadina „santarvės fikcijomis" (*concord-fictions*)[3], kadangi, sujungdami duotybę ir neįžvelgiamybę, duotybei jie suteikia prasmę įtraukdami ją į jų pačių sukurtą visybę. „Santarvės fikcijos" siekia šios visybės teikdamos idėjas, kas yra pra*džia ir pabaiga, ir šitaip ištirpindamos jas bendrame savo kontekste.*

Pirmą didžiąją santarvės fikcijų paradigmą Kermode'as mato *apokalipsėje*. Ji suveda baigtinį laiką su kitu laiku, kylančiu iš pirmojo pabaigos. Kiti pavyzdžiai yra *mileniumas*, susiejantis pradžios neįžvelgiamybę su išsipildymo garantija; *perėjimas*, žlugimą siejantis su atsinaujinimu; *nuosmukis*, irimą derinantis su viltimi, ir galop *aevum*, pasireiškiantis įvairiomis formomis: šv. Augustinas jį matė angeluose kaip tarpininkuose tarp Dievo ir medžiagos, o Tomas Akvinietis jį laikė trukme, per kurią susilieja laikas ir amžinybė bei *nunc movens* ir *nunc stans*[4].

Visas šias santarvės fikcijas persmelkia beveik neribotas gebėjimas prisitaikyti prie kintančių aplinkybių. Jos visos yra spaudžiamos pildyti savo pažadus, bet jeigu – kaip dažnai atsitinka – jos netikėtai apvilia, tai nėra diskredituojamos, o tiesiog būna priverstos pertvarkyti įvestus ryšius[5]. Šitaip manevruoti jas įgalina tai, kad, šalindamos nežinomybes per vaizduotę, jos, regis, neturi jokių ribų. Tačiau tai iki galo paneigia seną ir diskredituotą aiškinimą, kad fikcija yra tikrovės preišingybė. Iš tiesų santarvės fikcijos randasi dėl gyvenimo nesuprantamybių. Jos siekia suteikti tikrovei prasmę, galiausiai paverčiančią ją tuo, kuo mes ją laikome. Kitaip ji būtų tiesiog gryna kontingencija.

Tačiau šitoks *santarvės fikcijų* įvardijimas yra modernus vertinimas, atsiradęs nunykus sumenkinimui, jų patirtam istorijos tėkmėje. Kadangi iš pradžių jos įkūnijo kolektyvinius įsitikinimus, vargu ar buvo galima traktuoti jas kaip fikcijas. Fiktyvios jos ėmė atrodyti tik tada, kai jų siūlomi sprendimai buvo nebepriimtini. Bet tai nereiškia, kad dabar galime apsieiti be fikcijų – priešingai, diskredituotos fikcijos sukurta spraga turi būti užpildyta kitos fikcijos, kuri atrodo patikimesnė.

Be to, santarvės fikcijos virsta prasimanymo forma tik tada, kai keičiasi mūsų požiūriai į jas. Jų statusas nuo šių požiūrių ir priklauso, nes savo pagrindo savyje jos neturi. Kai tokia fikcija diskredituojama, vadinasi, ankstesnioji kolektyvinė patirtis visuotinai nebegalioja. Iš to kylantis pretenzijos į tiesą praradimas demaskuoja jas kaip fikcijas procese, kurį nuolat patiria kiekvienas individas, nes vieno žmogaus įsitikinimas kitam tėra fikcija. Tai vėlgi nereiškia, kad galime apsieiti be įsitikinimų – mes tiesiog nesuvokiame, kad jie gal yra fikcijos, nes jie lemia, kaip nustatome prasmę ir orientuojame veiksmus.

Kadangi fikcijos yra taip glaudžiai susipynusios su mūsų požiūriais ir netgi nuo jų priklauso, jų pragmatinis pobūdis akivaizdus. Tai dar labiau patvirtina

[3] *Ten pat*, p. 62–64.

[4] Žr. *ten pat*, p. 8–17 ir 67–82.

[5] Žr. L. Festinger ir kiti. *When Prophecy Fails. A Social and Psychological Study of a Modern Group that Predicted the Destruction of the World*. New York, 1964. P. 9, 11 ir toliau, 16–17, 23, 25 ir toliau, 208–209, 214–215, 227 ir toliau.

faktas, kad fikcijų negalima pašalinti atskleidžiant, kad jos falsifikatai. Kai jos pasirodo netinkamos, jas pakeičia kitos, ir tai liudija jų būtinumą. Čia svarbu sėkmė, o ne tiesa, ir į sėkmę, kai ji užtikrinta, visada įsiterps tiesa.

Tai galima pasakyti ir apie Kermode'o santarvės fikcijas, kurių kintančios formos atspindi ne tiek neginčijamas tiesas, kiek antropologines, taip pat istorines reikmes. Šių santarvės fikcijų mastas žymi poreikį nuolat koreguoti žmogaus gyvenimą, kurį reikia nepaliaujamai interpretuoti. Santarvės fikcijoms bendra „ta pradžios, vidurio ir pabaigos dermė, kuri yra mūsų aiškinamųjų fikcijų esmė"[6]. Nors šios dermės tikslas gali būti aiškinamasis ir nors nežinomybes pašalinti tegalima vaizduote, dermės laimėjimus visada ženklina prieštaravimai. Tiesa, sujungdamos du nepermanomus gyvenimo polius, mūsų padėčiai pusiaukelėje jos suteikia prasmę. Vis dėlto visuma, kurią jos padaro sučiuopiamą, tegali būti vaizdinys – kitaip ji žmonėms nebūtų suvokiama. Savo knygoje „Europietiškųjų mokslų krizė ir transcendentalinė fenomenologija" Husserlis aiškina, kad visybės gali būti tik per *epochē* modusą, nes be tokios modifikacijos visybė išsprūstų. Suskliaudimas primeta darinį „tarsi", sukuriantį būtiną sąlygą visybei sučiuopti. Kai „dermė" visybę padaro sučiuopiamą per vaizdinį – pavyzdžiui, apokalipsės žvėrį arba šv. Augustino angelus, – tas vaizdinys sutampa su visuma, nepaisant to, kad tai įmanoma tik per sužmoginimą ir tokiais būdais, kurie, regis, pašalina kartėlį, sukeliamą pamatinių žmogaus gyvenimo nesuprantamybių.

Skirtingai nuo suskliaudimo, vaizdinys niekada nevertintinas kaip kas nors kita, negu jis demonstruoja. Vaizdinys gali funkcionuoti kaip paaiškinimas tik turėdamas „tarsi" pobūdį, o ką nors reprezentuodamas, vaizdinys dalyvauja tame, ką padaro esamą. Taigi santarvės fikcijos įveda dalyvavimo, o ne aiškinimo prasmę. Vaizdinys negali aiškinti, kadangi, būdamas tapatus tam, ką vaizduoja, jis negali būti ženklas, rodantis anapus savęs. Aiškinimas paprastai nebūna vaizdinis, o kai jis ima vaizduoti, prireikia referencijos, kuri visada būna už to, ką liudija aiškinimas. O vaizdinys, kaip visybės savęs pateikimas, nežino jokio „anapus" už to, ką vaizduoja. Tačiau santarvės fikcijos skatinamos aiškinti, kadangi būtina sužinoti, kas gi yra pradžia, pabaiga ir pradžia viduryje[7]. Aiškinimo poreikis jas daro prieštaringas, nes vaizdiniu reprezentuojama visuma negali kartu būti ko nors kito ženklas ir neprarasti visybės statuso.

Todėl santarvės fikcijos negali įveikti skirtumo tarp prasmės kaip dalyvavimo ir prasmės kaip aiškinimo. Tai įmanoma tik jeigu fikcija pakinta ir vietoj visybės vaizdinio tampa dariniu „tarsi". Kai tai atsitinka, galima kalbėti ne tik apie nesuprantamybių, bet ir apie skirtumų pašalinimą, nors ir suvokiant, kad galų

[6] Kermode, p. 35–36. Panašų požiūrį išreiškia Zulfikar Ghose knygoje *The Fiction of Reality* (London, 1983. P. 75): „Mes kuriame fikcijas, nes nežinome, kas atsitinka po mirties. Žodžiu, bandome patobulinti fikcijas, sukurtas filosofijos ir religijos, kurios gyvenimui priskiria grandiozines prasmes ir daro reikšmingumo prielaidą, kuri yra grynai hipotetinė".

[7] Žr. Kermode, p. 18.

gale jų negalima užglaistyti. Tačiau jeigu santarvės fikcijose būtų įrašyta, kad skirtumų niekada negalima įveikti, šitaip demaskuojant jų vaizdinius kaip pramanus arba darinius „tarsi", – jos pakirstų savo, kaip tariamo vaisto nuo konstitutyvių gyvenimo nesuprantamybių, statusą.

Santarvės fikcijoms būdingas prieštaringumas ypač aktualus aptariant literatūrinį fikciškumą, kadangi paradoksali idėja įvaizdžiu parodyti visumą ir kartu ką nors paaiškinti yra struktūriškai artima literatūrinio fikciškumo dubliavimo struktūrai. Santarvės fikcijų atveju dubliavimas prieštaringas, nes joms kyla kitoks reikalavimas negu literatūriniam fikciškumui. Prieštaringumas būdingas santarvės fikcijoms ne tiek dėl struktūrinės ydos, kiek dėl žmogaus reikmių, kurias būtina patenkinti. Kaip vaizdinis visybės pateikimas, kuriuo siekiama vienodai užtikrinti dalyvavimą ir aiškinimą, santarvės fikcijos patenkina ir tikrumo, ir žinojimo poreikį. Dalyvavimas verčia įsivaizduoti savęs perkėlimą, o aiškinimas – kognityviai atsitolinti nuo to, kas suvoktina. Matyt, norint įžvelgti pradžią ir pabaigą, reikia pasitelkti abu supratimo būdus. Jeigu santarvės fikcijos turi sužmoginti visumą neleisdamos jai išnykti šiame sužmoginimo procese, į jas įsirašo neįveikiamas skirtumas kaip nepataisomas prieštaravimas.

Kadangi santarvės fikcijų šaknys yra fundamentalios nežinomybės, kurias reikia pašalinti, sprendimai tegali būti pragmatiški, nepaisant troškimo galutinai išspręsti nežinomybes. Jeigu santarvės fikcijoms tai tikrai pavyktų, jų šaknys būtų pakirstos ir, pašalindamos problemą, jos pašalintų ir save. Būtent neišraunama nežinomybių esatis santarvės fikcijoms duoda galią ir jų atsakui į iššūkį suteikia autoritetą.

Santarvės fikcija, nuolatos neatsižvelgianti į priežastį, kodėl ji būtina, sustabarėja į mitą. Mitas taip pat pretenduoja į tikrumą, bet jo mįslingumas prašosi interpretuojamas[8]. Kita vertus, nereikėtų tikėtis, kad santarvės fikcijos paskelbtų savo statusą (nes atsakas į mirtį negali atsiskleisti tik kaip bandymas, jeigu šiuo bandymu siekiama pateikti sprendimą), o tikslo buvimas santarvės fikcijose neleidžia joms sustingti į mitą. Taigi istorijoje kinta ne tik atskira santarvės fikcija – ją kiekvieną gali išstumti kitos, parodydamos, kaip iš seno akmens galima nutašyti pradinį sprendimą ir suaktyvinti jį naujoje aplinkoje. Tokie formos pokyčiai rodo, kad santarvės fikcijos neturi ontologinio pagrindo ir yra pragmatinės kilmės, jos reaguoja į skirtumus, spragas ir netikrumus, skaidančius bei varžančius žmogaus gyvenimą.

Fikcijos apibrėžiamos pagal savo tikslus, bet, kaip matėme, patys šie tikslai nėra apibrėžti. Todėl fikcija yra daugialypis varijuojamas dydis, kuris netektų savo pobūdžio, apibrėžus jį kitaip negu pagal naudojimą. Tačiau šis naudojimas nepavaldus kategorijoms – jis toks pat nenumatomas kaip ir įveiktinos nežinomybės. Pragmatika užgožia visus ontologinius apibrėžimus, kurie šio neža-

[8] Apie šią problemą žr. Hans Blumenberg. *Arbeit am Mythos*. Frankfurt/M, 1979.

boto naudojimo šviesoje pasirodo esą ne kas kita kaip mitinis sustabarėjimas.

Būtina pažvelgti į skirtingus fikcijos panaudojimo atvejus, kadangi, prasidėjus Naujiesiems laikams, fikcija pati tapo tyrinėjimų objektu. Ji įgijo matmenį, kurio santarvės fikcijos negalėjo turėti, nes jos reagavo į kitokį kontekstą. Fikcija tapo fiktyvi, nors tai anaiptol nereiškia, kad ji yra tikrovės priešingybė. Pastarasis nesusipratimas giliai įsišaknijęs, bet jis kartu atskleidžia tikrovę kaip tai, kas staiga atskirta nuo kažko kito, kas – nors ir nėra „tikrovė" – vis dėlto egzistuoja. Aišku, kad tokia egzistuojanti „netikrovė" turėtų koreguoti supratimą to, kas yra „tikra" ir netgi kas konstituoja „tikrovę".

Tyrinėjant fikciją, reikia atskleisti jos galimus pritaikymo atvejus, per kuriuos būtų įmanoma nustatyti specifinius poreikius, vyravusius tam tikromis istorinėmis sąlygomis. Juolab kad skirtingi poreikiai įgyja skirtingas manifestacijas, o kartu ir skirtingas fikcijos formas. Jos gali būti *stabas*, *modalumas*, *postulavimas* arba *pasaulio darymas* – tai tik pagrindinės paradigmos, kurias pagvildensime.

Tačiau mūsų tyrimo nereikia laikyti savitiksliu. Sieksime susidaryti foną, padėsiantį suprasti literatūrinį fikciškumą, kuris peržengia ribas ir atveria ryšių tinklą, o kiti fikcijos tipai būna sukabinti su konkrečios situacijos reikme. Skirtingos fikcijos formos atitinka skirtingas panaudojimo sąlygas, kai kurios net gali įgyti ontologiškai pagrįsto dydžio statusą (kai to reikia situacijai), nors jos visada atspindi konkrečias antropologines reikmes.

2. Fikcija kaip stabas: Francis Baconas ir kritika

Bacono „Instauratio magna" (1620) tituliniame puslapyje pavaizduotas Odisėjo laivas tarp Heraklio stulpų, kurie kadaise žymėjo Antikos pasaulio ribą, bet dabar nebekliudo keliauti toliau. Šio simbolinio gesto atžvilgiu Tasso užuomina į Dantės „Pragaro" 26 giesmę prasišviečia kaip palimpsestas: „Heraklis nedrįso leistis į didžiuosius vandenis. Jis pastatė ženklą ir uždarė žmogaus dvasios drąsą į pernelyg ankštą celę. Bet Odisėjas, trokšdamas pamatyti ir pažinti, menkai paisė nustatytų ženklų. Jis nukeliavo už Stulpų ir savo narsų polėkį [...] išskleidė į atvirą jūrą"[9].

Šiam rizikingam ribų peržengimo žygiui reikėjo pasiruošimo, kurį Baconas, pabrėždamas pokyčio reikmę, pavadino „Naujuoju organonu". Įžanginiame „Proeme" jis sako: „Pranciškus Verulamietis šitaip sau mąstė: „būdamas įsitikinęs, kad žmogaus protas pats save apsunkina, nepasitelkdamas tikrųjų savo pagalbininkų, [...] jis manė, jog reikia dėti visas pastangas, kad tą žmogaus proto ir daiktų santykį, brangesnį už viską žemėje ar bent viską, kas yra iš žemės, būtų galima kaip nors atkurti jo tobuloje ir pirmapradėje būklėje ar, jei tai nelemta, bent pagerinti dabartinę būklę"[10]. Kaip kad jūra nusidriekia už Heraklio stulpų, taip ir gamta

[9] Cituota pagal Hans Blumenberg. *Die Legitimität der Neuzeit*. Frankfurt/M, 1966. P. 335.

[10] Francis Bacon. *The Great Instauration* (*The Works*, IV). Red. James Spedding ir kiti. London, 1860. P. 7.

nusidriekia už žmogaus proto, kuris yra pats sau kliūtis. Vietoj reikalingo kontakto dabar atsivėrė praraja, kurią būtina įveikti. Protas ir gamta nebėra sukibę vienas su kitu ir jau tikrai nėra darnoje, kurią liudijo graikų *theoria* sąvoka, reiškusi žiūrai atsivėrusio kosmoso kontempliaciją.

Todėl tai, kas dabar matoma ar atvira proto žvilgsniui, nebegali būti tiesiogiai prilyginta tikrovei: „žmogaus nuovokos žvilgsniui visata yra tarytum labirintas; kur pažvelgsi, ji vis teikia daugybę neaiškumų, apgaulingų daiktų ir ženklų panašumų, tokių netaisyklingų linijų, susimezgusių ir susipynusių [...] bet, prieš pasiekiant atokesnes ir slėpiningesnes gamtos dalis, būtina tobuliau panaudoti ir pritaikyti žmogaus protą bei nuovoką"[11]. Visata kaip labirintas ir nuo žvilgsnio paslėpta gamta[12] veikiau parodo plyšį tarp žmogaus proto ir gamtos, o ne pačios gamtos pobūdį. Šiuo plyšiu išreiškiama mąstymo ir būties disjunkcija – ypač todėl, kad dabar suvokiama, jog gamta sukurta ne žmonijai ir ji nepaiso žmonijos reikmių. Nebegalėdamas veikti kaip *contemplator coeli*, žmogaus protas jaučiasi atsidūręs prie bedugnės, kurią reikia įveikti norint išsaugoti save.

Šią užduotį ypač apsunkina tai, kad žmogaus pojūčiams – kurie nebesuvokiami kaip kosmoso tvarkingumą kontempliuojantys organai – nepasiekiama tai, kas yra. Baconas teigė:

> Pojūtis apvilia dvejopai. Kartais jis neduoda informacijos, o kartais duoda klaidingą informaciją. Pirmu atveju yra daugybė daiktų, išvengiančių pojūčio, netgi geriausiai nutaikyto ir niekaip nekliudomo – dėl viso kūno subtilumo, dalių smulkumo, nuotolio, lėto arba greito judesio, daikto pažįstamumo arba kitų priežasčių. O ir kai pojūčiai suvokia daiktą, tuo suvokimu nelabai galima pasikliauti. Mat pojūčio liudijimas ir informacija visada atitinka žmogų, o ne visatą, ir didžiulė klaida yra teigti, kad pojūtis – daiktų matas[13].

Baconas čia ginčija antropomorfinį kosmoso baigtinumą – kosmosas nebūtų savimi, jeigu jo suvokiamumą galėtų sąlygoti pojūčiai.

> Tamsa kaip gamtos duotos, bet jau nebe gamtos sumanytos bei gerbiamos paslėpties rodiklis [...] ir elementarus kitoniškumas, kurį tradicinė kosmologija priskyrė žvaigždėms, XVI a. tebėra pagrindinės tų teorinių ribų formos, kurių peržengimas sudarė teorinio smalsumo esmę ir problematiką. O štai teorinio masto apribojimas kaip žmogaus organų optinio baigtinumo faktas – regimumo slenkstis makrokosme ir žemiškoje mikronatūroje – dar vargu ar pasirodė galimumo horizonte [...] Kol visata buvo įsivaizduojama kaip apribota ir užskliausta atokiausios fiksuotų žvaigždžių sferos, buvo manoma, kad horizonte pasirodančių žvaigždžių visuma yra apimama vienu žvilgsniu ir išsemta Hiparcho sudarytu katalogu. Geocentrinė sistema leido nekvestionuojamai galioti šiai prielaidai, nes žmogui teikė vienodas ir pastovias

[11] *Ten pat*, p. 18.
[12] Žr. Hans Blumenberg. *Lebenszeit und Weltzeit*. Frankfurt/M, 1986. P. 29.
[13] Bacon. *Great Instauration*, p. 26.

žvaigždėto dangaus regėjimo sąlygas; be to, papildoma teleologinė prielaida, kad gamtoje nematomi dalykai prieštarautų sutvėrimo prasmei, galiojo bent jau humanistinėje tradicijoje ir astronomijos regimumo postulatui teikė daugiau nei metodinį ekonominį, o būtent metafizinį, pagrindą. Idėja, kad pasaulyje galėtų būti daiktų, ne tik protarpiais ir laikinai, bet iš esmės neprieinamų žmogaus optikai, Antikai ir Viduramžiams buvo nežinoma ir nesuderinama su jų filosofinėmis prielaidomis.[14]

Kadangi, Bacono akimis, „regimumo postulatas" buvo tapęs pavojinga klaida, jis giria Galilėjų – nors ir ne visai jį suprasdamas – už teleskopo išradimą,

kuriuo [teleskopu], kaip valtimis ir laivais, su dangaus kūnais galima užmegzti ir nutiesti artimesnius ryšius. Mat jie [teleskopai] parodo mums, kad Paukščių takas yra visai atskirų žvaigždučių telkinių rinkinys – senovėje tatai buvo ne kiek numanyta. Jie, regis, taip pat parodo, kad vadinamųjų planetinių orbitų erdvės nėra visai be kitų žvaigždžių ir kad dangus esti nusagstytas žvaigždėmis, kol mes dar nepriėję prie pačios žvaigždėtosios sferos – bent jau tokiomis mažutėmis žvaigždėmis, kurios nematomos be šitų stiklų[15].

Jeigu gamta neprieinama percepcijai – o eksperimento būdu sustiprinti pojūčiai parodo, kad taip ir yra, – tai reikia patobulinimų, pašalinančių žmogaus trūkumus. Gamta pojūčiams tiesiogiai nebeatsiskleidžia ir netgi slepiasi nuo jų, bet tik todėl, kad jie vis dar laikomi stebėjimo ir net pažinimo matu. Jie ne tik padeda sukurti prarają tarp mąstymo ir būties, bet nuslėpdami padaro ją pavojingą[16].

Antikinės ir Viduramžių kosmologijos šviesoje proto ir gamtos neatitikimas antropocentrinį gamtos baigtinumą paverčia tokia pat grėsminga apgaule kaip ir paveldėta idėja, kad mąstymas ir būtis vienas kitą atspindi. Žmogaus galios dabar yra atblokštos prie savo ribų, už kurių driekiasi beribė *terra incognita*. Tokie trūkiai yra derlinga dirva fikcijoms, kaip jau matėme santarvės fikcijų atveju, bet

[14] Blumenberg. *Legitimität*, p. 362–363.

[15] Francis Bacon. *The New Organon; or, The True Directions Concerning the Interpretation of Nature* (*The Works*, IV). Red. James Spedding ir kiti. London, 1860. P. 193.

[16] „Tačiau didžiausia kliūtis žmogaus protui, sąlygojanti jo suklydimus, yra jutimų bukumas, neatitikimas bei apgaulė, nes tai, kas sužadina jutimus, persveria tai, kas iškart jutimų nesužadina, nors pastarieji dalykai ir būtų vertingesni. Todėl stebėjimas nutrūksta ten, kur neįsiskverbia žvilgsnis, taigi neįžvelgiamus dalykus galima tik menkai stebėti, arba jie yra visai nematomi. Todėl veiksmai dvasių, glūdinčių lytėjimu apčiuopiamuose kūnuose, yra paslėpti ir žmonėms neprieinami. Panašiai yra paslėptas subtilesnis kietų kūnų dalių pasikeitimas, paprastai vadinamas kitimu, tuo tarpu iš tikrųjų tai yra nepaprastai mažas poslinkis. Tačiau jei tie du minėti dalykai nebus ištirti ir išaiškinti, jokio didelio darbo gamtoje negali būti nuveikta. Be to, pati bendrojo oro ir visų kūnų, kurie dar retesni už jį (o jų daugybė), prigimtis yra beveik nežinoma. Pats savaime jutimas yra netvirtas ir klystantis, ir nedaug ką tegali įrankiai, skirti išplėsti bei sustiprinti jutimų galią. Teisingesnis gamtos aiškinimas pasiekiamas kruopščiai atliekant naudingus ir tinkamus bandymus. Čia jutimai sprendžia tik apie bandymą, o bandymas – apie gamtą ir patį dalyką." Fransis Bekonas. „Naujasis organonas". Vertė Dalia Dilytė // *Filosofijos istorijos chrestomatija. Renesansas*. Vilnius, 1986. P. 205–206.

nuo naujų fikcijų jos skiriasi savo papildymo pobūdžiu: jos pašalindavo pamatines nesuprantamybes, pavyzdžiui, pradžią ir pabaigą, idant būtų užpildyti pasaulio sanklodos, už kurios nieko nebėra, plyšiai. Jos tvarkė plyšius, o naujos fikcijos tvarko skilimus, tai yra skirtumus, dalijančius esamą pasaulį bent jau į dvi dalis – vieną pažįstamą, kitą nepažįstamą.

Tokie skirtumai nebegali būti paaiškinti papildymais. Iš tiesų atrodo netgi neįmanoma tiesti tiltus, nes jiems reikia pagrindo dviejose pusėse, jie negali kaboti ore. Pradžią ir pabaigą, laiką ir amžinybę sutaikydavo santarvės fikcijos, kad tarpinė būklė įgytų reikšmę; bet dabar žmonija turi veržtis už šios tarpinės būklės, verčiama saugumo poreikio, kuris – bent jau to meto mąstysenoje – atrodo elementaresnis ir empiriškai būtinesnis negu saugumo fikcijų teiktos priedangos koncepcijos. Papildymai nebegali padėti šiame žygyje į nežinomą žemę – dabar jau reikia apmąstyti priemones, naudotinas jai atverti. Santarvės fikcijos savo metu buvo laikomos negіnčijamomis tikromis tiesomis, bet dabar tyrimo įrankiai tėra prielaidos, kurių tinkamumą dar reikia nustatyti.

Kiek man žinoma, antikinėje tradicijoje tėra vienas atvejis, artimas fikcijai naująja prasme: romėnų teisėje.

> Ir štai valstybinis romėnų kaltinimas vagyste buvo išplėstas svetimšaliams, pasitelkiant fikciją ir jos moderniąją vartoseną: buvo apsimetama, kad tas svetimšalis yra romėnas. Pagrindinė šio teisės tobulinimo instancija buvo ne įstatymų leidėjai (liaudies susirinkimas), o teisės magistratas (pretorius), tam neįgaliotas. Todėl Romos teisė daugelyje sferų buvo pritaikyta anuometiniams reikalavimams ne bendromis normomis (įstatymais), o atitinkamu atskirų atvejų tvarkymu (kazuistika). Ši praktika siūlo metodą, kuriuo naujus atvejus siekiama atsargiai paremti išbandytais senais, o mėgstamiausia šio parėmimo priemonė buvo fikcija: teisinius potvarkius ji praplėsdavo giminingoms aplinkybėms, kurioms jie nebuvo sukurti.[17]

Šią padėtį mini Kvintilianas savo „Oratoriaus mokyme", kalbėdamas apie fikcinių hipotezių naudą analizuojant teisės klausimus:

> Manau, jog dar turėčiau pridurti, kad argumentai išvedami ne vien iš pripažintų faktų, bet ir iš fiktyvių prielaidų, kurias graikai [*cat' hypothesin*] vadina, ir kad šitoks argumentavimas skirstomas taip pat, kaip mūsų aptarta anksčiau, kadangi yra tiek pat fiktyvių, kiek ir tikrų argumentų rūšių. Kalbėdamas apie fiktyvius argumentus, turiu galvoje teiginius, kurie, jeigu būtų teisingi, išspręstų klausimą arba prisidėtų prie jo sprendimo, be to, tai parodo, kad mūsų hipotezė panaši į svarstomą atvejį[18].

[17] Manfred Fuhrmann. „Die Fiktion im Römischen Recht" // *Funktionen des Fiktiven* (*Poetik und Hermeneutik*, X). Red. Dieter Henrich ir Wolfgang Iser. München, 1983. P. 413–414. Ar kitaip galima kalbėti apie skirtingas fikcijos koncepcijas Antikoje – interpretacijos klausimas; plg. Wolfgang Rösler. „Die Entdeckung der Fiktionalität in der antike" // *Poetica*, 12 (1980). P. 283–319.

[18] Quintilian. *Institutio Oratoria*, V, 10, Paragraph 95/96 (*Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis*). Red. M. Winterbottom. Oxford, 1970. Žr. t. p. Kathy Eden. *Poetic and Legal*

Fikcija pasidaro fiktyvi dėl savo „tarsi" pobūdžio, bet tai visada turi būti nurodoma arba žinoma, nes fikcijos yra priemonės problemoms spręsti – senovės Romoje taip buvo siekiama praplėsti įstatymus, o Naujaisiais laikais – praplėsti žmogaus sąmonę.

Tačiau prieš praplečiamas, žmogaus protas turi suvokti savo įprastinius ribotumus, nes kol jie nėra akivaizdūs, praplėtimams negali būti akstino. Norėdamas paruošti pagrindą tam, kas dabar būtina, Baconas imasi stabų kritikos, kurią – dėl jų struktūrinio panašumo į santarvės fikciją – galima suprasti ir kaip demaskavimo formą, siekiant atmesti paveldėtų papildymų sankaupą.

> Protą užvaldę stabai arba šmėklos būna atsitiktiniai arba įgimti. Atsitiktiniai ateina į protą iš šalies – arba iš filosofų doktrinų bei sektų, arba iš atžagarių įrodymo dėsnių. O vidiniai būna būdingi pačiai proto prigimčiai – jis daug labiau linksta klysti negu pojūtis. Tegul sau žmonės ligi valiai gėrisi žmogaus protu ir kone garbina jį, bet aišku štai kas: kaip kad nelygus veidrodis iškreipia daiktų spindulius pagal savo pavidalą ir pjūvį, taip ir protu, daiktų įspaudus gaunančiu per pojūtį, negalima pasikliauti, kad teisingai juos apsakytų, nes, susidarydamas sampratas, jis sumaišo savo prigimtį su daiktų prigimtimi.[19]

Vadinasi, stabai rodo neadekvačią proto ir gamtos perskyrą – jie atsiranda tada, kai protas maišosi su gamta, kuri jau pasitraukė iš regos lauko ir niekaip nebėra sukabinta su protu. Stabai yra tarsi senosios kosmologijos nuolaužos, jie siūlo fatališkus ryšius pasaulyje, kuriame išsisaugoti reikia savo pastangomis. Tad stabų demaskavimas Bacono „dirbtuvių tradicijos"[20] filosofijoje yra esminė gyvenimą palaikančio atradimo sąlyga.

Baconas skiria keturias stabų rūšis: giminės, olos, aikštės ir teatro stabus[21]. Šis sąrašas pagrįstas scholastiniu klasifikavimo principu, išryškinančiu universalų stabų pobūdį. Genties stabai glūdi žmogaus prigimtyje ar bent yra įgyti žmonių giminės – jie įkūnija universalius žmonijos bruožus. Todėl Bacono kritikoje genties stabai yra ypač reikšmingi, nes pagal scholastinę klasifikaciją jie atstovauja substancijai.

> Žmogaus protą labiausiai veikia tie dalykai, kurie iš karto ir staiga gali jį priblokšti ir užgriūti, kurie paprastai užpildo ir įkvepia vaizduotę; o visus kitus jis kažkaip nepastebimai pertvarko ir įsivaizduoja esant tokius pat kaip ir tie nedaugelis, kurių yra valdomas protas [...] Tačiau didžiausia kliūtis žmogaus protui, sąlygojanti jo suklydimus, yra jutimų bukumas, neatitikimas bei apgaulė, nes tai, kas sužadina jutimus, persveria tai, kas iškart jutimų nesužadina, nors pastarieji dalykai ir būtų vertingesni. Todėl stebėjimas nutrūksta ten, kur neįsiskverbia žvilgsnis, taigi ne-

Fiction in the Aristotelian Tradition. Princeton, 1986. P. 47–48.

[19] Bacon. *Great Instauration*, p. 27.

[20] Žr. Jürgen Mittelstraß. *Neuzeit und Aufklärung. Studien zur Entstehung der neuzeitlichen Wissenschaft und Philosophie*. Berlin, 1970. P. 353.

[21] Bekonas. „Naujasis organonas", p. 201–202.

> įžvelgiamus dalykus galima tik menkai stebėti, arba jie yra visai nematomi. Todėl veiksmai dvasių, glūdinčių lytėjimu apčiuopiamuose kūnuose, yra paslėpti ir žmonėms neprieinami. Panašiai yra paslėptas subtilesnis kietų kūnų dalių pasikeitimas, paprastai vadinamas kitimu, tuo tarpu iš tikrųjų tai yra nepaprastai mažas poslinkis.[22]

Giminės stabai turi psichologines šaknis, kylančias iš poreikio išpešti toliausiai siekiančius apibendrinimus iš palyginti menkų duomenų. Todėl žmogaus protas remiasi ne tiek pažinimu, kiek masyviu turimų duomenų pertvarkymu. O dar atsižvelgus į šiuos duomenis filtruojančių pojūčių klystamumą, aišku, kad paslėpti plotai didėja proporcingai užtikrintumui, kuriuo protas atsiskiria nuo to, ką siekia suvokti. Kuo neskaidresnis šis procesas, tuo aiškiau, kad protas lieka įstrigęs „žmogaus sielos prasimanym[uose]"[23].

Taigi genties stabai scholastine prasme būdingi substancijai, o olos stabai „kyla iš savitos kiekvieno žmogaus ir sielos, ir kūno prigimties"[24]. Individualiu atveju, išryškinančiu atskirą substancijos apraišką, į paviršių iškyla socialiai sąlygoti komponentai, išskleisdami stabo prigimties galimybes. Aliuzija į Platono olą aiškiai parodo, kad – nepaisant visos individualių skirtumų įvairovės – žmonės yra prikinti prie savo olos pagrindo, jų idėjų šešėliams praslenkant pakraščiu, neapšviestiems jokios saulės, o skendintiems gamtos tamsoje. Nes stabas prisitaiko gamtą prie savo sąlygų, ir ši ypatybė darosi dar ryškesnė, kai individas apgaudinėja save. Platoniškai žiūrint, individas dar labiau tolsta nuo gamtos dėl to, kad olos stabai „dažniausiai atsiranda arba įsigalėjus išankstiniam nusistatymui, arba dėl nukrypimo lyginant ir dalijant, arba dėl šališkumo laikų atžvilgiu, arba dėl objektų didumo ar menkumo"[25]. Kitaip tariant, individas nuolat kliaujasi pažįstamomis atskaitos sistemomis siekdamas įvaldyti naujas ir nenumatomas situacijas. Tačiau vienas šio proceso padarinys yra tai, jog nejučia plečiasi ta pati spraga, kurią, naudodamas šias senas ir patikimas priemones, individas vylėsi įveikti. Gentis nuolat pasiduoda pagundai nepagrįstai apibendrinti, o individas – netikusiam pasitikėjimui analogija.

Aikštės stabai pakerta pačią scholastikos šerdį – kalbos realizmą. Pasak Bacono, šie stabai yra „labiausiai slegiantys iš visų"[26], nes jie užkerta kelią į gamtą. „Mat žmonės tiki, kad jų protas valdo žodžius. Bet atsitinka ir taip, kad žodžiai nukreipia savo jėgą prieš protą [...] Todėl ir išeina, kad dideli ir iškilmingi mokslininkų ginčai dažnai baigiasi nesutarimais dėl žodžių ir ženklų, nuo kurių [...] būtų protingiau pradėti ir, pasitelkus apibrėžimus, juos sutvarkyti. Tačiau tie gamtos ir materialių daiktų apibrėžimai negali išgydyti šios negalios, nes ir patys apibrėžimai susideda iš žodžių, ir žodžiai gimdo žodžius."[27]

[22] *Ten pat*, p. 204–206.
[23] *Ten pat*, p. 206.
[24] *Ten pat*.
[25] *Ten pat*, p. 208.
[26] *Ten pat*.
[27] *Ten pat*.

Bacono priekaištai paremti istorinėmis ir psichologinėmis aplinkybėmis. Scholastiškai kalba žodį supranta kaip veiksmą, imantį, kas duota *in potentia*, ir perkeliantį tai į *actualitas*. Tomas Akvinietis suformulavo taip: „Verbum autem in mente conceptum, est repraesentativum omnis eius quod actu intelligitur"[28]. Jeigu sąmonėje sumanytas žodis atstovauja viskam, kas tuo veiksmu suvokiama, tai pažindami tikrąją žodžių prigimtį kartu turime pažinti ir tikrąją daiktų prigimtį. Kadangi Akviniečiui įvardijimas sietinas su daiktų statuso pakeitimu, jis nekalbėjo apie daiktų prasmę – turėdamas galvoje prasmę, jis vadina ją *participatio*. Vadinasi, vartojant žodžius, dalyvaujama tikrovėje. Bet Baconui tai atrodė pavojinga dėl to, kad dalyvavimas veda prie saviapgaulės, nes savi įsivaizdavimai neleidžia prisikasti iki gamtos, esančios už žmogaus sąmonės. Šį faktą nuslepia vyraujantis įsitikinimas, kad „protas valdo žodžius"[29], ir kadangi tai yra kolektyvinė prielaida, aikštės stabai užtikrina, kad įvairūs puoselėjami požiūriai tarpusavyje patvirtinami. Psichologiškai šios kolektyvinės sampratos atitinka saugumo poreikį, kuris patenkinamas tvariau, kai požiūriai atrodo tarpusavyje ir viešai paliudyti.

Teatro stabai „nėra nei įgimti, nei paslapčiomis įsiskverbę į protą, jie yra atvirai įdiegti bei perimti iš pramanytų teorijų bei iškreiptų įrodymų dėsnių"[30]. Filosofinės sistemos įkūnija saugyklas, tiekiančias medžiagą stabams daryti. Teatro įvaizdis atskleidžia jų iliuzinį pobūdį. Tačiau dėl šių stabų esama tam tikros dviprasmybės, nors pirminė Bacono intencija yra pasmerkti juos. Jo požiūriu, filosofinės sistemos dogmatinis pobūdis parodo, kad jie tėra spektaklis: „Ir tokio teatro prasimanymams būdinga visa tai, kas vartojama poetų teatre: scenai sukurti pasakojimai yra dailesni ir gražesni už tikrus istorijos pasakojimus ir labiau atitinka kiekvieno norus"[31]. Teatro metafora pasitelkta smerkti filosofijai, kuri užkerta kelią deramai tirti gamtą, bet kartu kritikuojami filosofai turėtų būti laikomi Bacono sąjungininkais, jeigu jie suprastų, kad jų sprendimai tėra vien spektaklis. Aristoteliui reikėtų tapti kantininku, kad būtų priimtas, nes Baconas pripažįsta, kad Aristotelio „dažnai nukrypstama prie bandymų", tad jo priekaištas dabar dar svaresnis: „Juk jis iš anksto viską nusprendė ir nesiėmė bandymo, kaip dera, nustatydamas sprendimus ir aksiomas"[32].

Tinkamas metodas būtų ne pritempti patirtį prie aksiomos, o padaryti patirtį prieinamą per konstruktus. Iš principo, norint tai pasiekti, reikėtų ne kitokios sistemos, o kitokio požiūrio į sistemos aksiomas. Vadinasi, šie stabai yra ne įgimta ar socialiai įgyta žmogaus proto saviaupgaulė, o priėjimo prie gamtos formos,

[28] Thomas Aquinus. *Summa theologiae* (Biblioteca de Autores Cristianos), tertia editio. Matriti, 1961. 1a, q. 34, a. 3.

[29] Bekonas. „Naujasis organonas", p. 208.

[30] *Ten pat*, p. 210.

[31] *Ten pat*, p. 211.

[32] *Ten pat*, p. 212.

galinčios tinkamai funkcionuoti tik pakeitus požiūrį. Filosofinių sprendimų iliuziškumą Baconas pasitelkia kaip argumentą, diskredituojantį tradicinį paveldą. Bet ši iliuzija kyla dėl neteisingo stabų supratimo, ir užtenka tai suvokti, kad būtų galima eksperimentuojant pasukti juos kita kryptimi ir kitaip panaudoti.

Daug ką pasako tai, kad stabų aprašymą Baconas baigia teatro stabais. Jų teatrinis pobūdis, nors ir nesuprastas filosofų, daro juos nereikšmingus, atsižvelgiant į scholastinę atskaitos sistemą, kurią Baconas pasitelkia perteikdamas savo kritiką to meto mąstymo kalba. Genties stabai yra universalūs žmonių giminei, olos stabai – pastarųjų individualizuota apraiška, o aikštės stabai – substancijos akcidencija. Istorine prasme scholastinis metodas gali būti suprantamas kaip esamos pasaulio sanklodos griovimas: genties stabai išreiškia fatališką veidrodžio sampratą, siejančią mikrokosmą su makrokosmu; olos stabai parodo analoginio mąstymo fatališkumą, kai nepažįstama plotmė atveriama pasitelkiant tai, kas pažįstama; aikštės stabai parodo atitikimų, per kuriuos pasaulis matomas kaip gramatinis modelis, fatališkumą; o teatro stabai nusako „panašumų" (Foucault), kuriais manyta sinchronizuoti protą ir gamtą, fatališkumą. Pasitelkdamas scholastinį metodą, Baconas įprastu argumentavimo stiliumi siekė atskleisti tai, ką slepia stabai kaip paveldėtos pasaulio sanklodos apraiškos: prarają tarp proto ir gamtos.

Kadangi fizinė gamtos būklė negiminінga žmogaus sąmonei, jos nebegalima atskleisti per reprezentavimą, kuris, kaip pakaitalas, negali įkūnyti to, kas neprieinama. Tačiau apvelkant projekcijomis tai, kas nematoma, ir šias projekcijas tapatinant su gamta, kuri iš esmės nesileidžia reprezentuojama, šaukiamasi grėsmingų padarinių, kai žmogaus savęs išsaugojimas tapo opia problema. Todėl Baconas neriasi iš kailio siekdamas nušviesti padėtį, kartais griebdamasis ryškių įvaizdžių:

> Žmogaus protas viską pasitelkia paremti bei patvirtinti tam, ką kartą yra nustatęs, – arba todėl, kad tai yra priimta ir tuo tikima, arba todėl, kad tai jam teikia malonumą. Ir nors prieštaraujančių dalykų yra daugiau ir jie stipresni, tačiau protas arba nepastebi jų, arba nekreipia į juos dėmesio, arba skirstydamas pašalina ir atmeta juos, skatinamas didelio ir pražūtingo išankstinio nusistatymo, kad išliktų nepažeistas tų ankstesnių išvadų patikimumas. Taigi teisingai atsakė tas, kuris, kai jam buvo parodyti šventykloje pakabinti atvaizdai žmonių, davusių įžadus ir taip išsigelbėjusių nuo laivo sudužimo, ir primygtinai klausiama, ar dabar jis pripažįstąs dievų galybę, savo ruožtu paklausė: „O kur atvaizdai tų, kurie žuvo davę įžadus?"[33]

Jeigu yra kas nors, kas nesileidžia reprezentuojamas, tai pats reprezentavimas tampa suskilusio pasaulio ženklu, nes savaime jis neegzistuoja, neturi šerdies – jam reikia ko nors kitko, per ką jis įgytų pavidalą. Reprezentavimas negali atskleisti to, kas jam atsispiria, o kai jis bando sugriebti neprieinamą plotmę sąvokomis, reprezentavimo objektu tampa sąvokų turinys. Tačiau šitaip reprezentavimas sudaiktinamas, ir prarają tarp sąmonės bei gamtos paslepia klaidingas

[33] *Ten pat*, p. 204.

įsitikinimas, kad ji įveikta. Taigi reprezentuoti nesileidžianti gamta tampa visiškai neprieinama, kai ją bandoma reprezentuoti. „Bet reprezentavimas, kuris kolektyviai klaidingai laikomas baigtine duotybe, neturėtų būti vadinamas reprezentavimu. Tai yra stabas.“[34]

Tad stabai yra sudaiktintos reprezentavimo formos, kurias žmogaus sąmonė verpia iš savęs, tuo netyčia atskleisdama reprezentavimo ribas. Santarvės fikcijos pasižymėjo prieštaravimu, nes jose reprezentavimas reiškė kartu ir dalyvavimą, ir aiškinimą; jos netiesiogiai rodė į kažką už savęs, nors pretendavo būti tapačios reprezentuojamam objektui. Bet dabar, pasak Bacono, reprezentavimas susiaurėja iki stabų, kai žmogaus sąmonei, provokuojamai neperprantamos gamtos, tenka tirti tai, kas nuo jos nuslėpta. Santarvės fikcijos palengvino dalyvavimą suderindamos pradžią ir pabaigą sąlygomis, galiojusiomis substancialistinėje pasaulio sanklodoje, bet Baconui dalyvavimas yra fatališkas sąmonės susisaistymas su savo sampratomis, klaidingai tikint, kad tokia sąsaja galima reprezentuoti gamtą, pasislėpusią nuo sąmonės. Bacono supratimu, visi tokie reprezentavimai yra „fikcijos“[35]. Vis dėlto terminas „fikcijos“ laikytinas ne tikrovės, o sąmonės apgaulės ir saviapgaulės priešingybe, ypač dėl to, kad daugelis tų „fikcijų“ atrodo kaip neginčijamos realijos, įsišaknijusios žmogaus prigimtyje. Baconas pralaužia santarvės fikcijų prieštaringumą, parodydamas, kad reprezentavimu siekiama suteikti geidžiamą pasitenkinimą, bet juo nieko negalima paaiškinti, nes susiduriama su gamta, kuri žmogaus protui ir pojūčiams paprastai neprieinama.

Dėl to kyla dvi problemos: pirma, protą reikia išvaduoti nuo jo polinkio siekti prieinamumo per reprezentavimą. Antra, reikia rasti šiam tikslui tinkamų įrankių, nors galiausiai ir juos turės modeliuoti tas pats protas, kurį reikia gydyti. Problemos esmę patvirtino pats Baconas, pasitelkdamas Saliamono aforizmą: „Dievo garbė yra slėpti dalyką ir karalių garbė – ištirti dalyką“, kurį papildė savo prierašu: „žmogus žmogui yra dievas“[36]. Kaip šią problemą spręsti, jis rodė savo pavyzdžiu:

> Mat visi, iki manęs ėmęsi išradimo meno, tik mesdavo vieną kitą žvilgsnį į faktus, pavyzdžius bei patirtį ir tada, tarsi išradimas tebūtų minties mankšta, tiesiai kreipdavosi į savo dvasias, kad bylotų kaip orakulai. O aš priešingai – atkakliai susitelkdavau į gamtos faktus, atitraukdamas nuo jų protą tik tiek, kad daiktų vaizdai ir spinduliai susitiktų viename taške kaip regoje; ir tai reiškia, kad išmanymo jėga ir tobulumas šiame darbe ne kiek tesvarbūs. Tuo pačiu nuolankumu, su kuriuo imuosi išradimų, pasikliaunu ir mokydamas[37].

[34] Owen Barfield. *Saving the Appearances. A study in Idolatry.* New York, b. d. P. 62.

[35] Bekonas. „Naujasis organonas“, p. 206, 209 („prasimanymai“); Bacon. *New Organon*, p. 66, 108–109. Žr. t. p. Francis Bacon. *Of the Dignity and Advancement of Learning* (*The Works*, IV). Red. James Spedding ir kiti. London, 1860. P. 315.

[36] Bacon. *New Organon*, p. 114.

[37] Bacon. *Great Instauration*, p. 19.

Siekiant atverti šiaip jau pasislėpusią gamtą, būtinos dvi lygiagrečios operacijos: atitraukti intelektą ir neleisti jam maišytis su gamta bei nuolat išradinėti būdus, kaip kvestionuoti gamtą. Kad tie būdai būtų veiksmingi, iš fenomenų reikia iššluoti reprezentavimą[38]. Tai pasiekiama indukcija: „Tad indukciją aš laikau ta įrodymo forma, kuri paremia pojūtį, prisiderina prie gamtos ir labai priartėja prie kūrinijos, jei ir ne tiesiogiai jos imasi"[39]. Gamtą, kaip „dirbtinai sumanytą"[40] konstruktą, užgriebia eksperimentas, nes „daiktų prigimtis išsiduoda veikiau spaudžiama meno negu savo natūralioje laisvėje"[41]. Eksperimentas, kaip sumanytas kvestionavimas, priklauso nuo dviejų pagrindinių žmogaus supratimo procesų: „Žmogaus proto išvadas, paprastai pritaikomas gamtos dalykams, atskirdamas aš vadinu *gamtos anticipacija* (taigi skubotu ir paankstintu veikimu). Tą išprotavimą, kuris išgaunamas iš faktų teisingu ir metodišku procesu, vadinu gamtos *interpretacija*"[42].

Anticipacija, būtina norint suformuoti eksperimentą, yra ne žinojimas, o tyrimo veiksmas, kurio duomenis nuolat reikia tikrinti. Išankstinė galimos sėkmės sąlyga yra ta, kad protas turi neutralizuoti savo projekcijas indukciniu atmetimo ir pašalinimo metodu[43]. Baconas pabrėžia, jog „žmogaus protui būdingas toks amžinas suklydimas, kad teigiami argumentai jį labiau veikia ir jaudina negu neigiami"[44]. Tad atliekant eksperimentą reikia persiimti nuovoka, kad jis tegali nuspėti padėtį, todėl anticipacijos niekada nereikia laikyti pačiu objektu. Taigi eksperimentai niekada negali turėti stabų pobūdžio – jiems būdinga nuovoka, kad jie tėra anticipacija, skiria juos nuo gamtos, kurios atžvilgiu jie laikytini vien priėjimo priemone. Kai reikia prasiskverbti prie gamtos, uždaros reprezentavimui, žmogus turi atsiriboti nuo visų socialiai ir istoriškai sąlygotų idėjų[45], kurios, jomis norint atskleisti gamtą, neišvengiamai virsta projekcijomis. Į jų vietą, kaip stabo priešpriešą, Baconas siūlo eksperimentą. Nes dabar, pakeisdama santarvės fikcijas sąlygojusias nežinomybes, atsivėrė kita praraja – tai aišku iš to, kad gamtą galima tirti tik pagal veikimą.

Eksperimentui išstumiant stabą ir veikimui išstumiant reprezentavimą, kyla galimybė, kad Baconas atrado daug autentiškesnę fikcijos formą negu ta, kurią jis pasmerkė kaip apgaulę. Juk šiandien eksperimentą traktuojame kaip euristinę fikciją, kuri – visai kaip Bacono aprašyta – yra konstruktas, sumanytas laukiamo atradimo tikslui. Šis atradimas siejasi su gamtos formomis ir aksiomomis, kurios ne tik nepaklūsta reprezentavimui, bet faktiškai yra jo nutylimos. Savo eksperimentinio metodo orientaciją Baconas nusako šitaip:

[38] Žr. Blumenberg. *Weltzeit*, p. 29.
[39] Bacon. *Great Instauration*, p. 24–25.
[40] *Ten pat*, p. 26.
[41] *Ten pat*, p. 29.
[42] Bacon. *New Organon*, p. 51.
[43] *Ten pat*, p. 145.
[44] Žr. Bekonas. „Naujasis organonas", p. 204.
[45] Žr. Bacon. *Great Instauration*, p. 13.

Teisingam ir tobulam veikimui reikia, *kad jis būtų tikras, laisvas ir nukreiptas į veiklą arba ją sukeliantis*. Taip pat yra ir su tikros formos atradimu. Nes gamtos forma yra tokia, kad, turėdama formą, gamta neišvengiamai ja seka. Todėl ji visada yra esant gamtai, visuotinai ją numato ir būna nuolat jai būdinga. Be to, forma yra tokia, kad, ją atėmus, gamta neišvengiamai dingsta. Todėl jos niekada nėra, kai nėra gamtos, jos nebuvimas numato gamtos nebuvimą ir ji niekur kitur nesireiškia. Galiausiai tikra forma yra tokia, kad dedukuoja gamtos duotybę iš kokio nors būties šaltinio, būdingo ir kitoms duotybėms ir gamtos sankiodoje pažįstamo geriau nei pati forma. Taigi tikrai ir tobulai pažinimo aksiomai pageidautina, *kad būtų atrasta kita gamtos duotybė, kurią būtų galima paversti į turimą duotybę ir kuri vis dėlto būtų ribotesnė už bendresniąją gamtą kaip tikriausią rūšį*. Abu šie reikalavimai – vienas veiksmo, kitas mąstymo – yra vienas ir tas pats dalykas; ir kas veikime yra naudingiausia, tas pažinime tikriausia[46].

Jeigu, kaip Baconas mano, gamtą sudaro jos formų sankloda ir jeigu formos stygius reiškia gamtos nebuvimą, tai eksperimentu siekiama atrasti šias formas, ir kiekvienas atradimas atvers vartus tolesniems atradimams. Kaip būtent gamtą aptraukti aksiomų tinklu, padengiančiu visas jos formas, Baconas parodė savo kataloguose, aprašuose ir „istorijose", kuriuos jis ketino sudaryti visiems gamtos faktams. Tačiau Baconas nesugebėjo aprėpti gamtą grindžiančių aksiomų įvairovės ir galbūt todėl šią užduotį laikė bendruomenine tyrinėtojų pareiga[47]. Jo pateiktas gamtai pažinti būtinų metodų sąrašas virto begaline taksonomija. Nors taksonomijas palaiko tikėjimas, kad atitinkama sankloda galiausiai bus atrasta, jos visada liudija, kad įsivaizduota ar numatyta visybė niekada negali būti visiškai aprėpta. Tačiau, kurdamas potencialiai begalinį metodų sąrašą, Baconas nesusitaikė su negalimybe kada nors perprasti gamtą. Priešingai – kaip matėme iš pacituoto fragmento, jis neturėjo jokių abejonių dėl šio metodo naudos, nes tai, kas naudinga atsekant gamtos tvarką bei struktūrą, turi būti ir teisinga. Baconui rūpėjo ne gamtos pažinimas pats savaime, o tai, kaip iš esmės pataisyti žmogaus dalią, nulemtą Nuopuolio[48], ir šiam tikslui jis manė pateikęs mechanizmą[49], kurio funkcija, kaip jis teigia vėliau, – „reguliuoti gamtą veiksmais"[50].

Tai, kad Baconas siekia sulyginti tiesą ir naudą, rodo, kodėl gamtos įvaldymas pažįstant jos formas jam tapo žmogaus gyvenimo būtinybe. Eksperimentas, kaip konstruktas, buvo laikomas tinkama priemone nušviesti paslėptas gamtos formas. Tad kodėl gi Baconas netraktavo eksperimento kaip fikcijos, nors tą terminą gerai žinojo ir eksperimentavimą laikė bandymų ir klaidų procesu, kurio anticipacijas potencialiai buvo galima falsifikuoti?

[46] Bacon. *New Organon*, p. 121–122.
[47] *Ten pat*, p. 251–252.
[48] *Ten pat*, p. 247–248.
[49] Bacon. *Great Instauration*, p. 12
[50] *Ten pat*, p. 24.

Eksperimentas buvo itin glaudžiai susietas su žmogaus būtinybe išsaugoti save, tad jo vidinė euristinės fikcijos sandara neišryškėjo, nes Baconas manė, kad dar neištirta gamta – kurios išnaudojimas galiausiai laiduos savęs išsaugojimą – eksperimente turi prognozuojamas savo aksiomas, todėl ji negali būti fikcija. Eksperimento planas numato atrastinas gamtos formas. Vadinasi, turi būti tikrų ir fiktyvių formų, ir Baconas pabrėžė šią perskyrą:

> Žmogaus protas dėl savo prigimties veržiasi prie abstrakcijų ir įsivaizduoja, jog tai, kas kinta, yra pastovu. Bet geriau suskaidyti gamtą negu abstrahuotis. Taip darė Demokrito mokykla, įsiskverbusi į gamtą giliau už kitas. Reikia daugiau tyrinėti medžiagą ir jos vidinį būvį bei būvio pakitimus, gryną veikimą ir veikimo arba judėjimo dėsnį. Mat formos yra žmogaus sielos prasimanymai, jeigu formomis nevadinsime tų veikimo dėsnių[51].

Jeigu fikcijos įkūnija apgaules, o dėsniai – gamtos aksiomatiką, tai kaip formos gali būti tai fikcijos, tai dėsniai? Forma kaip fikcija priklauso nuo diskurso, o forma kaip dėsnis – nuo būtinybės. Baconui stabai kaip formos yra fikcijos dėl to, kad jie tvarko reprezentavimo diskursą. Tai yra projekcija, kuriama sąmonės, manančios gamtą esant visiškai prieinamą per jos intelekto formas. Bet tos pačios formos yra dėsniai, kai – išvaduotos iš reprezentavimo diskurso – jos atveria gamtą išskaidydamos į atrastas aksiomas: užuot reprezentavusios gamtą, jos anatomizuoja jos struktūrą.

Abiem atvejais formos randasi iš žmogaus sąmonės, nors liudija skirtingus sąmoningumo lygius. Bet kodėl su diskursu susijusi fikcija pripažįstama, o būtinoji fikcija – ne? Stabų tvarkomas reprezentavimo diskursas pretenduoja į visumos pažinimą, nors toji visuma atspindi tik proto ir pojūčių polinkius žvelgiant į pasaulį, kuris Bacono laikais buvo jau seniai praaugęs tokius parametrus. Šis apgaulingas pasitikėjimas savimi yra pavojingas. Kadangi poreikis išsaugoti save gamtos priemonėmis išblėso iki nesuvokiamumo, Baconas savo tyrimo būdų negali traktuoti kaip fikcijų – bent jau todėl, kad visa ta sfera, kurioje veikia tyrimo metodika, dar nėra visai atverta sąmonei. Todėl Baconas negali sau leisti afišuoti kaip fikcijos tų formų, kurios, priešingai negu organizuojančios diskursą, turi patenkinti būtinybę atidengti gamtos aksiomas. Jis smerkia stabus kaip fikcijas iš dalies todėl, kad savęs išsaugojimo dėlei euristinis eksperimentavimo elementas neturi būti įtariamas fiktyvumu.

Bacono koncepcijoje stabas ir eksperimentas yra artimai susiję, ir jo skirtingas požiūris į du iš esmės panašius reiškinius rodo, kad fikcijos glaudžiai susijusios su jų atžvilgiu galiojančiomis nuostatomis. Eksperimentavimo euristikos jis nelaikė fiktyvia, nes eksperimentinis konstruktas per *via negationis* turi suardyti reprezentavimą grindžiančias prielaidas tam, kad pavyktų atverti gamtą. Kadangi kritikuojant stabus kaip fikcijas buvo siekiama užtikrinti eksperimento pagrįstu-

[51] Bekonas. „Naujasis organonas", p. 206.

mą, Baconas negalėjo įžvelgti, kad visos fikcijos yra išmonės, kurias panaudoti galima įvairiai – pagal jų veikimo kontekstą. Tai, kaip kontekstas lemia formą, galima suprasti ir iš stabo, ir iš eksperimento. Stabas buvo užglaistęs prarają tarp sąmonės ir gamtos, nes jį sąlygojo reprezentavimo diskursas, paveldėtas iš substancialistinės pasaulio sanklodos. Eksperimentui teko įsiskverbti į gamtą, siekiant nušviesti tai, ką reikia įvaldyti, nes jį sąlygojo poreikis išsaugoti save. Tačiau kartu ir stabas, ir eksperimentas kėsinasi į patį kontekstą, kuris sąlygojo jų formą: stabas – per savo projekcijas apakindamas, o eksperimentas – „pasmerkdamas gamtą veiksmui".

Iš viso to galime padaryti dvi išvadas, svarbias fikcijos, tematizuotos filosofiniame diskurse, istorijai. Pirma, fikcijos būna susijusios arba su diskursu, arba su būtinybe, t. y. jos kyla iš reprezentavimo diskurso arba iš poreikio įsibrauti į tai, kas atrodo neįžengiama. Antra, fikcijos formos ir turinio negalima kildinti iš jos veikimo konteksto ir juolab tuo kontekstu nuskaidrinti. Tad Baconas galėjo demaskuoti stabų fiktyvumą tik todėl, kad gamta buvo nagrinėjama pagal kitokią sanklodą, kurią jis tyčia pavadino „tyrimo logika", o ne filosofija[52]. Be to, iš būtinybės kylančios fikcijos būna atsparesnės kaltinimui apgaule. Vis dėlto negalima paneigti, kad būtinybė, apie kurią kalba Baconas, turi fiktyvumo daigą, nuo kurio jis nori atitverti eksperimentavimą demaskuodamas su diskursu susijusią fikciją. Gamtos aksiomos, kurias reikia išrankioti iš eksperimentų, pagrįstos prielaida, kad gamta atsiskleidžia tik turėdama formą. Tai postuluoja ekvivalentiškumo idealą, kuris tikrai būtinas savęs išsaugojimui, bet kaip „modelis" jis gali būti tik postuluojamas. Tačiau tai pasidaro akivaizdu tik tada, kai į gamtą imama žiūrėti per kitus „modelius", ir tada, kai patys modeliai pripažįstami esą euristinės fikcijos, o ne realijos, kaip manė Baconas.

Baconas kritikavo stabus kaip fikcijas, nes jis atmetė didėjantį reprezentavime įstrigusio proto nepraktiškumą. Stabai jam tapo fiktyvūs, nes jie liudijo, kaip įprastinis žmogaus sąmonės polinkis tapatinamas su šiaip jau nežmogiška gamta, ir tai jam atrodė visiškai prieštaringa. Vis dėlto, nors ir pakitus statusui, šis prieštaringumas liko būdingas fikcijai iki pat Vaihingerio. Fikcija prieštaringa dėl to, kad ji visada turi susitvarkyti su nežinomybėmis būdama visiškai priklausoma nuo diskurso – tuo pasižymi ir santarvės fikcijos, ir sudaiktinti stabų reprezentavimai. Kaip sprendimus teikianti priemonė, fikcijos netenka savo funkcijos pasikeitus kontekstui, kuriam jos buvo sukurtos. Bet dar daugiau pasako ir labiau stebina tai, kad šie savybingi prieštaravimai, regis, išnyksta, kai tik fikcijos prisiderina prie epistemologinių normų ir pavirsta pažinimo prielaidomis. Tad stabai teikia geresnius sprendimus negu santarvės fikcijos, o Bacono eksperimentavimas – geresnį priėjimą prie gamtos negu įvairūs stabų sudaiktinimai. Ši seka

52 Žr. Bacon. *Great Instauration*, p. 246, kur Baconas savo sumanymą nagrinėti gamtą vadina logika, o ne filosofija.

reiškia, kad fikcijomis siekiama kompensuoti antropologinius trūkumus, nors jų patikimumą reikia tikrinti epistemologiniais kriterijais. Vadinasi, pati fikcija sukelia antropologijos ir epistemologijos konfliktą, nes tai, kas gali būti antropologiškai naudinga, neatitinka epistemologijos premisų, kurių reikia paisyti, kad sprendimai būtų pagrįsti.

Siekdamos vienodai atitikti skirtingas atskaitos sistemas, fikcijos tapo dviveidės, ir todėl empirizmas iki pat Hume'o nelabai galėjo su jomis susitvarkyti. Tačiau šis dviveidiškumas kyla ne vien iš divergencinių referencijų – per jį taip pat pasireiškia dvilypumas, persmelkęs pačią fikcijos šerdį: antropologinius poreikius ji patenkina tik tiek, kiek jos veikmė gali būti racionaliai įtvirtinta. Ji neturi tikslo inscenizuoti antropologijos ir epistemologijos konflikto; šis konfliktas yra ženklas, kad antropologinį poreikį galima tinkamai patenkinti tik racionaliai įteisinus. Fikcijos dvilypumą dviprasmišką padaro tik kontekstinis panaudojimas, o literatūroje dvilypumas įveiksminamas nepajungiant jokiam konkrečiam praktiniam tikslui.

Dėl šio dviprasmiško dvilypumo Baconas tematizuotą fikciją tai kritikuoja, tai vertina teigiamai. Kaip jis sakė savo LI aforizme, reprezentuodamos formos yra fikcijos, o aktyviai skverbdamosios, jos yra dėsniai. Todėl iš vieno dalyko gali pasidaryti du dalykai, tas pats gali būti kitoks, o fikcijos smerkimas eina koja kojon su jos būtinybe. Šis kaitaliojimasis trunka iki pat Vaihingerio ir yra dar vienas fikcijos dvilypumo aspektas. Iš tiesų jo negalima pašalinti netgi tada, kai fikcija demaskuojama kaip fikcija arba kai jos fiktyvumas neatpažįstamas. Baconas tatai parodo neabejotinai ir podraug netyčia.

Demaskuojant stabus kaip fikcijas, išryškinama ta nereprezentuojama dalis, kurią jie buvo uždengę. Kritiniu požiūriu šis dvilypumas traktuojamas neigiamai. Prielaida, kad eksperimentu galima sutapatinti įsiskverbimo formas ir gamtos aksiomas, suponuoja projekciją, kuri gal ir nėra klaidinga, bet tikrai nėra reali, kaip kad manoma, – bent jau todėl, kad toji realybė nepažini. Teigiamo požiūrio kontekste dvilypumas užgniaužiamas, nes Baconas eksperimentavimo nelaikė vien euristine fikcija. Stabai figūruoja kaip demaskuotos santarvės fikcijos, bet eksperimentas vis dėlto priklauso nuo prielaidų, kurias reikia postuluoti. Tačiau tai nereiškia, kad eksperimentas turi tokią pat struktūrinę ydą, kokią Baconas aptinka stabuose, nes reprezentavimas ir veikimas yra skirtingi procesai su skirtingais tikslais: užuot subordinavus gamtą sąmonei, sąmonė dabar skverbiasi į gamtą. Bet vis tiek akivaizdu, kad reprezentavimui žmogaus sąmonėje reikia perkėlimo operacijos, kaip kad eksperimentiniam skverbimuisi į gamtą reikia gamtos, reprezentuojamos kaip aksiomatika; skirtumą čia sudaro nevienodas svarumas pagal tai, kas turi pirmenybę: reprezentavimas ar veikimas. Bet kadangi eksperimentas negali išsiversti be reprezentavimo, nors juo siekiama sužymėti nežinomą (tad ir nereprezentuojamą) teritoriją, priešpriešinė reprezentavimo ir veikimo tėkmė dar viena forma iškelia fikcijos dvilypumą. Da-

bar tai jau yra ne tik antropologinis arba epistemologinis rodiklis, nes jis parodo, kad reprezentavimui būtinas veikimas, o veikimas tikslą pasiekia per reprezentavimą.

Baconas to iki galo nesuvokė, nes jo požiūris į fikciją buvo ribotas – veiksminį įsiskverbimą į gamtą jis laikė fikcijų sukeltos paslėpties priešingybe. Dar ir Newtonas teigė: *hypotheses non fingo*. Reikėjo dar vienos suvokimo pakopos, kad būtų praplėstas fikcijų tyrinėjimo mastas, ir šiuo atžvilgiu empirizmo istorijoje yra svarbus Jeremy Benthamo indėlis. Tačiau verta prisiminti, kad ties Naujųjų amžių slenksčiu filosofai jau atkreipė dėmesį į fikcijų dvilypumą, nors, priklausomai nuo jų kontekstinio panaudojimo, šis dvilypumas galėjo atrodyti kaip konfliktas tarp antropologinių ir epistemologinių perspektyvų, tarp sąmoningo fikcijos kritikavimo ir nesąmoningo jos teigimo arba tarp reprezentavimo ir veikimo. Iš tiesų gali atrodyti, kad fikcijų dvilypumas yra pirminė jų kone beribio pritaikymo sąlyga.

3. *Fikcija kaip kalbinis modalumas (Benthamas)*

Žvelgdamas į praeitį, Jeremy Benthamas pasakė apie Baconą: „Šio anglų filosofo metu sąmonė buvo alinama ir slegiama baisybių, kurios jo prancūzo mokinio [d'Alembert'o] laikotarpiu buvo praradusios, nors ir ne visą, bet didžiąją dalį jėgos. Bacono metu – XVII a. pradžioje – visa, kas gamtoje buvo *nepaprasta* ar bent taip atrodė, buvo *grėsminga*; grėsminga ir vienu ar kitu būdu, nors ir nenešė žmogui nelaimių, tai bent pranašavo jas"[53]. Būtent ši grėsmė teikė dvigubą akstiną pažinti: norint apsisaugoti, reikėjo, kad, įsiskverbusi į gamtą, sąmonė išsivaduotų iš savo apgaulingų projekcijų. Benthamas jau galėjo retrospektyviai apžvelgti tokį laimėjimą, bet dar ir didžiąją dalį XVIII a. empirinei epistemologijai fikcijos kritika buvo kone esminis gynybos mechanizmas.

Fikcija visada turėjo būti demaskuojama, bet jos pobūdis kito pagal epistemologines premisas, lemiančias demaskavimą. Locke'as teigė, kad „mūsų paprastos *idėjos* yra realios ir teisingos, nes jos atitinka tas daiktų galias, kurios sukuria jas mūsų intelekte, ir tai yra viskas, ko reikia, kad jos būtų realios, o ne savavališkai prasimanytos"[54]; nes intelektas „neturi galios sukelti elementarias *idėjas*"[55]. „Priešingai, *fantastinės* yra tos, kurios sudarytos iš tokių elementarių *idėjų* derinių, kaip jos realiai niekada nebuvo sujungtos, niekada nebuvo aptiktos drauge jokioje substancijoje, pavyzdžiui, protinga būtybė, kurią sudaro arklio galva, sujungta su žmogaus pavidalo kūnu, t. y. tokia, kokie vaizduojami *kentaurai*"[56].

[53] *Bentham's Theory of Fiction*. Red. C. K. Ogden. Paterson, 1959. P. XIX.
[54] John Locke. *Esė apie žmogaus intelektą*. Vertė Ramutė Rybelienė. Vilnius, 2000. P. 311.
[55] *Ten pat*, p. 314.
[56] *Ten pat*, p. 312–313.

Locke'as fikciją laiko asociacijos principu, nuslydusiu į beprotybę[57]. Intelektas, derinantis duomenis pagal savo įnorius, o ne pagal Dievo reguliacinius principus, archetipus ir mišrius modusus, yra užkerėjęs save.

Bet Locke'o sistemai fikcija vis tiek atrodo reikalinga, kadangi, nors jis ją atmeta, pats atmetimas kaip tik ir suteikia stabilumo tokiam pažinimui, kuris jam neabejotinas, nes kiekviena sistema nustato savo pagrįstumą proporcingai pagal tai, kiek ji konkretizuoja tai, ką atmeta. Fikcija kaip beprotiškų idėjų asociacija atrodo visai tiek pat patirties dalykas kaip ir Bacono pasmerktas stabų statymas. Bet nė vienu atveju neigiamas požiūris į fikciją nesibaigia demaskavus jos apgaulingumą. Baconui stabai sudarė kontrastą eksperimentavimui, kuris, kaip gamtos aksiomatikos numatymas, negalįs būti fiktyvus, nes eksperimentinį konstruktą nuo gamtos formų skiriąs tik laiko tarpsnis, ir tyrimas šią spragą kada nors panaikinsiąs. Locke'ą fantastinės idėjos retrospektyviai užtikrina, kad reguliaciniai asociacijos principai, būdami natūralios intelekto prielaidos, funkcionuoja tokiu būdu, kad pažinti galima per patirtį. Šitaip patologija padeda įtvirtinti normalumą, o tai reiškia, kad, net ir neigiama, fikcija gali būti panaudota praktiškai.

Kuo labiau toks panaudojimas peršasi, tuo akivaizdesnis fikcijų dvilypumas – ypač todėl, kad, nors ir kaip neigiamai į jas žiūrint, be jų nepavyksta išsiversti. Davidas Hume'as lyg ir paskelbė paliaubas kare su fikcija, nes priežastingumo dėsnius bei pažinimo principus – ypač tuos, kuriais Locke'as dar neabejojo, – o ir visas epistemologines premisas jis ėmė laikyti „proto fikcijomis"[58]. Tačiau čia jis neturėjo galvoje įprastinio fikcijos pasmerkimo – veikiau jis tokias premisas laikė pažinimo formomis, kurias galima tikėtinai postuluoti, bet ne patenkinamai įrodyti. Kaip terminų, naudojamų nusakant patirtį, jų nereikia išmesti – tai aišku iš to, kaip Hume'as aprašė priežastingumo principą; iš tiesų „proto fikcijos" jam tapo esmine kritine sąvoka, siekiant sumenkinti tai, ką jis ėmė laikyti epistemologiniais postulatais. Užuot kritikavęs fikciją, jis pasinaudojo ja kaip kritikos įrankiu ir tradicinį neigiamą požiūrį į ją nukreipė prieš tariamus pažinimo dėsnius. Tai signalizuoja naują fikcijos panaudojimą, nors jis dar kartą pasiremia ankstesnių vartosenų negatyvumu; ir tai rodo ženklų sąmonės nuostatos pokytį bei fikcijos sąsajos su sąmone mastą.

Baconas ir Locke'as demaskavo fikciją kaip apgaulę, saviapgaulę ir beprotybę, nors jie neteigė, kad stabai arba fantastinės idėjos yra tyčinis melas ar iškrypęs pamišimas. Šia kritika jie siekė nušviesti, kaip fikcijos atsiranda, ir nors kartais atrodydavo, kad puolamos paslėptos nuostatos, taip buvo ne todėl, kad fikcijos yra melas ar iškrypimas, o todėl, kad jų poveikį reikėjo atremti tiesiog išvarant jas iš racionalaus proto sferos. Taigi Baconas ir Locke'as teisė ir pasmer-

[57] Žr. *ten pat*, p. 146 ir 337–338.

[58] Žr. David Hume. *A Treatise of Human Nature*. Red. L. A. Selby-Bigge. Oxford, 1968. P. 216, 220 ir toliau, 254, 259, 493.

kė fikciją etikos arba proto vardu, o štai Hume'as suterštu fikcijos įvaizdžiu siekė pakirsti empirinės epistemologijos premisas. Atsikartojantis šio pasmerkimo poreikis rodo tvarią fikcijos galią.

Su Jeremy Benthamu įvyksta paradigminis fikcijos supratimo pokytis, ir tai tuo įstabiau, kad visą gyvenimą jis išliko pozityvistas, prisiekęs pagrindinėms empirizmo premisoms. Tačiau Benthamui patirtis buvo daug praktiškesnis dalykas negu Locke'o įsivaizduota *tabula rasa*, bombarduojama išorinio pasaulio duomenų. Naujaip įvertinti fikciją Benthamą įkvėpė nuodugnus teisės praktikos pažinimas ir asmeninė patirtis.

Jeigu dar esama neigiamo požiūrio į fikciją liekanos, tai ji susijusi su jurisprudencija, nors, Benthamo požiūriu, čia irgi esama būtinos fikcijos: „Žodis *teisus* yra fiktyvaus esinio vardas, vienas iš tų dalykų, kurių buvimas išgalvotas diskurso dėlei – tai tokia fikcija, be kurios žmonių diskursas būtų neįmanomas"[59]. Šį teiginį jis papildo kitu: „Nors kalba fiktyvi, jos negalima pavadinti *apgaulinga* – bent jau ketinimo atžvilgiu, kad ir kiek būtų netyčinės apgaulės kai kuriais atvejais"[60]. Jeigu fiktyvios sąvokos, pvz., teisė, yra būtinos žmonių diskursui, tai jos tiek pat nuo diskurso priklauso ir daro jį galimą. Bet iš šio dvilypumo kyla teisinė manipuliacija, Benthamui jau akivaizdi tokiose pamatinėse fikcijose, kaip visuomenės sutartis, pagal kurią valdovas turi rūpintis savo valdinių gerove, o valdiniai – jam paklusti:

> Taigi šis teiginys, „kad žmonės susieti susitarimų", ir tas kitas – „kad jeigu viena pusė nevykdo savo įsipareigojimų, kita pusė nuo jų atleidžiama", – yra teiginiai, kurių niekas neužginčijo, tad ir įrodyti niekam jų nereikėjo. Teoriškai jie buvo laikomi aksiomomis, o praktiškai jų buvo paisoma kaip taisyklių. Jeigu kokia proga kas nors matė reikalą pavaizduoti jų įrodymą, tai darė daugiau formaliai ir veikiau primindami pritariančiai auditorijai bei pamokydami ją, o ne įrodinėdami priešininkams. Tokia proga po ranka būdavo eilinis frazių rinkinys: to reikią *teisingumui, sveikam protui*, tą prisakiusi *prigimtinė teisė* ir taip toliau, – visu tuo tik įvairiais būdais leidžiama suprasti, kad žmogus yra tvirtai įsitikinęs šios ar kitos moralinės tezės tiesa, nors jis mano arba *neturįs*, arba *negalįs* pasakyti *kodėl*. Žmonės buvo pernelyg akivaizdžiai ir visuotinai suinteresuoti laikytis šių taisyklių ir todėl neabejojo, ar jas palaikantys argumentai pakankamai stiprūs. Seniai pastebėta, kad interesas tiesia kelią tikėjimui[61].

Pažeidus sutartį pasitelkiamos teisinės instancijos pačios yra fikcijos, bet dėl vyraujančių interesų jos traktuojamos tarsi būtų tiesos. Tai atveria kelią manipuliuoti, kadangi tokios neva savaime aiškios tiesos nepripažįsta jokio savo pagrindų kvestionavimo. Jeigu teisines instancijas reikia paaiškinti smulkiau, su diskursu susi-

[59] *Bentham's Theory of Fiction*, p. 118. Žr. t. p. Owen Barfield. „Poetic Diction and Legal Fiction" // *Essays Presented to Charles Williams*, 5th ed. Oxford, 1978. P. 106–127.

[60] *Bentham's Theory of Fiction*, p. 118.

[61] *Ten pat*, p. 122–123.

jusios teisinės sąvokos pirmenybę teikia autoritetui: visuomenės sutarties atveju – valdovui, o teisės klausimais – teisininkams[62].

Neretai įnirtingi Benthamo išpuoliai prieš teisės fikcijas („įteisinti vagys naudoja fikcijas"[63]) nukreipti ne tiek prieš pačią fikciją, kiek prieš tai, kaip ji naudojama, nes, norint naujai įvertinti fikciją, reikia priminti piktnaudžiavimus ja, kad išryškėtų jos daugialypis pritaikymas. Tai tuo labiau būtina, kadangi fikcijų negalima pateisinti jomis pačiomis, kaip jau parodė romėnų teisė. Benthamui rūpi pašalinti ne fikciją, o tik konkrečius jos panaudojimo atvejus. Jis pritaria paveldėtos kritikos priekaištui, kad teisinės fikcijos – kaip ir Bacono stabai – yra tuščiavidurės.

Esminis pavyzdys čia yra teisinė nuosavybės sąvoka, traktuojama „tarsi ji būtų vidujai vertinga"[64], t. y. tarsi sąvoka tiesiog išreikštų objektyviai egzistuojantį vertybių kompleksą. Bet kadangi nėra tokios objektyvios tikrovės, jos statusą prisiima pati sąvoka. Tapusios objektais, sąvokos ima klaidinti, ir tokie teisinių fikcijų sudaiktinimai yra smerktini, nes, kitaip nei pojūčių ir proto saviapgaulė per stabus, šie sudaiktinimai kyla iš žinomų fikcijų. Teisinės fikcijos atsiranda iš diskurso, kuris imasi apdoroti manomą tikrovę, todėl jų panaudojimas niekada negali atitikti tikrosios padėties, nes, kaip perteikimo įrankis, jos lieka nuo tos padėties atskirtos. Benthamui tai yra *„įsibrovimas arba apsišaukimas"*[65], nes teisinė praktika slopina jų fiktyvumo suvokimą ir laiko jas tikrove. Fikcija visada turi būti atpažįstama kaipo tokia, kad ją būtų galima panaudoti įvairiai, o tai būtų neįmanoma, jeigu fikcija sutaptų su kuo nors, kas jos panaudojimą nulemia iš anksto.

Teisinių fikcijų sudaiktinimą Baconas priskiria teisininkų suktumui, bet jie negalėtų ilgai išlaikyti savo autoriteto, jeigu jų užslopintas suvokimas, kas yra fikcija, neturėtų kitos, turbūt dar galingesnės palaikančios jėgos – sėkmės. Fikcijos kritiką Benthamas plėtojo remdamasis teisės pavyzdžiu iš dalies dėl tikrumo, kad ši fikcijos rūšis priklauso nuo diskurso, ir iš dalies dėl to, kad teisinė fikcija, kurios fiktyvumas visada buvo žinomas, iliustruoja tik vieną ypatingą fikcijos atvejį. Mėginant pakreipti fikcijos vertinimą kita linkme, Benthamui teko griebtis paveldėto fikcijos – kaip apgaulės, melo ir kliedesių – smerkimo, kad būtų galima apibrėžti, dėl ko reikalingas šis konstruktas, neturintis pagrindo *in re* ir pateisinamas tik dėl savo pritaikymo laimėjimų, – pozityvistui tai nelengva užduotis. Jis norėjo atskleisti tai, ką teisinės fikcijos nuslėpė: fikcijos priklausomybę nuo diskurso ir iš to kylančią universalizaciją.

Šis siekis glaudžiai siejasi su Benthamo patirties samprata, kuri buvo daug asmeniškesnė negu ta bendra patirties sąvoka, vyravusi empirizme nuo Locke'o iki Hume'o. Toks asmeniškumas taip pat būdingas paskatoms, atvėrusioms nau-

[62] Žr. *ten pat*, p. 123–125, 141–150.
[63] *Ten pat*, p. 146.
[64] *Ten pat*, p. CXIX.
[65] *Ten pat*, p. 122.

ją požiūrį į fikciją, kaip kad pirmiausia suformuluota Benthamo savistabos pavyzdžiu: jeigu pažinimas įgytinas iš patirties, tai pirminis šaltinis būsiąs asmeninė patirtis. Vaikystėje Benthamą dažnai persekiojo „fikcinis siaubas": „Sapne man pasirodė velnias kartu su kipšiuku"[66].

> Kaip dažnai sapnuose pasitaiko, bent jau man, lyg ir numaniau, kad sapnuoju, vildamasis be didelio vargo ištrūkti iš sapno – atrodė, kad tai ir pavyko. Įsivaizduokit mano siaubą, kai ir vėl pamačiau velnią su kipšiuku priešais save. Nuo vilko bėgdamas ant meškos užšokau. Dar kartą desperatiškai pasistengiau. Mėginau išsklaidyti visus miegus ir man pasisekė. Užliejo didelis džiaugsmas, iliuzijai visai išsisklaidžius; bet palengvėjo tik laikinai: tas velnias ir kipšiukas mano dienos mintyse buvojo dar daugelį metų.[67]

Benthamas aprašo keletą tokių potyrių, ir net knygų skaitymas – tokių kaip Bunyano „Piligrimo kelionė" arba Defoe „Robinzonas Kruzas" – jį taip įbaugindavo, kad jis nebegalėdavo toliau skaityti. Bet, išmokęs skirti vaizduotę nuo nuovokos[68], jis pasijuto pakankamai laisvas, kad galėtų apie tai kalbėti, nors pripažino, kad ženklai ir simboliai – akivaizdžiai funkcionuojantys pagal idėjų asociacijos principą – jo gyvenime ir vėliau atliko stiprų, nors kartais pasąmoninį, vaidmenį. Jie net sukeldavo regėjimus:

> Manau, kad tatai labai tinkamai galima palyginti su vaiduokliais ir kitomis pikta darančiomis pasakiškomis būtybėmis, kurios tamsoje apsireiškia mano vaizduotei. Jokio žmogaus nuovokoje negali būti stipresnio įsitikinimo, kad šie siaubūnai neegzistuoja; vis dėlto vos tik atsigulu miegoti tamsiame kambaryje, kur nėra kito žmogaus, ir būnu atsimerkęs, prisistato šie siaubo įrankiai. Norėdamas išsivaduoti iš tų bjaurybių, jaučiu, kad būtina jas pakeisti daugiau ar mažiau maloniomis mintimis, kurias šiaip jau ir būčiau mintijęs, apmąstymais, kurie būtini, kad išsaugočiau tą nuovoką, kuri vis patvirtina šių vaizduotės kūrinių nebuvimą[69].

Tai, ką Locke'as vadino „fantastinėmis idėjomis", siedamas jas su beprotybe, Benthamui yra patirties faktai, ir net jei apmąstymas bei nuovoka juos laikinai gali išstumti, kitą kartą jam atsigulus jie vėl pasirodys. Jau vien tai, kad vaizduotė gali sukelti tokių idėjų, kurios, nors ir neegzistuodamos, reikalauja didžiausio dėmesio, rodo jos augančią svarbą. Čia jau ne tai, ką Locke'as laikė išorinių duomenų vaizdiniu įspaudu ant *tabula rasa*. Veikiau vaizduotė tapo, tariant Benthamo žodžiais, „my mind's eye", suaktyvinama būtent todėl, kad pojūčiams nėra jokio fizinio stimulo. Locke'o pasyvios percepcijos teorija čia bent jau papildoma aktyvia ideacijos forma, kuri neišvengiamai pakelia vaiduotės vertę.

Empirinė tradicija vaizduotės niekada nelaikė svarbia. Baconas ją priskyrė

[66] *Ten pat*, p. XIII.
[67] *Ten pat*.
[68] *Ten pat*.
[69] *Ten pat*, p. XVI.

poezijai, parodydamas, kad ji iliustruoja jo išplėtoto indukcijos proceso priešingybę. Jis aiškino, kad ji „paprastai pranoksta gamtos matą, pagal užgaidą sujungdama dalykus, kurie gamtoje niekada nesueis, ir išgalvodama tai, ko gamtoje niekada neatsitiks"[70]. Iš pažinimo sferos ją beveik taip pat pašalino ir Locke'as: „kad ir kaip būtų, kadangi šios substancijų *idėjos* neatitinka jokio mums žinomo egzistuojančio pirmavaizdžio ir susideda iš tokių *idėjų* derinių, kurių niekada nematėme sujungtų jokioje substancijoje, turime laikyti jas grynai įsivaizduojamomis"[71]. Šis analitinis požiūris į vaizduotę, XVII a. visų ribotai tapatintas su retoriniu *inventio*, savavališką idėjų atskyrimą ir derinimą laiko atvirkštiniu empirinių pažinimo būdų atspindžiu. Tai esą „neteisėti daiktų suporavimai ir išskyrimai"[72] – ne kas kita kaip pažintinio gamtos nagrinėjimo arba reguliuojamo gautų duomenų kombinavimo karikatūra. Vis dėlto empirinio pažinimo struktūros nuolat atsikartoja šiuo pavidalu, nors, neatitikdamos jokios tikrovės, pažinimui jos visai nenaudingos. Neegzistuojančių dalykų sampratos esą šmėklos, racionalizmo autoritetui keliančios pavojų, o ne stabilizuojančios jį.

Nėra abejonės, kad Benthamui šios „idėjos" buvo vaizduotės dariniai, niekaip neatitinkantys tikrovės. Bet būti jų persekiojamam jau anaiptol nereiškė beprotybės, priešingai – padedamas apmąstymo ir nuovokos (kaip racionalumo apraiškų), jis puikiai gebėjo skirti faktus nuo vaizduotės. Tačiau priešingai negu empirinėje tradicijoje, kuriai jis, be abejo, žinojo esąs skolingas, Benthamas suvokė, kad tam tikrą poveikį daro ne tik faktai, bet ir idėjos, todėl jų negalima šiaip sau atmesti, kaip reikalauja empirinė sistema. Juk aišku, kad esama potyrių, neatitinkančių įsigalėjusių pažinimo premisų, tad reikia paklausti, ar „poveikis" nėra viena tikrovės formų, į kurią reikia kaip nors atsižvelgti.

Šis savęs patyrimas kyla iš įžvalgos, kad dėl paveldėtos pažinimo premisos nebegali susidoroti su reiškinių įvairove, juolab, kad dėl Hume'o įtakos tie principai neteko paskutinių substancializmo likučių. Būdamos „proto fikcijos", šios premisos nieko nebegali paaiškinti – jos tampa naudojimo priemonėmis, o tai reiškia ne mažiau kaip atsiveriančią naują prarają: tarp pažinimo ir naudojimo. O kur tik prasiveria skirtybės, jungti ima fikcijos. Čia skirtybė radosi iš pačios patirties. Kuo mažiau galimybių teikė pažinimo procesas, tuo labiau Locke'o principai virto naudojimo prielaidomis, nes užduotis dabar buvo patirties apercepcija patirties terpėje. Kad ir kas įgalintų tokią apercepciją, privalo neturėti savarankiškos substancijos, nes kitaip patirtis bus tiesiog priskiriama prie jau pažįstamos sferos kategorijų. Vadinasi, dėmesį reikia skirti nebe tam, *kas* pažintina, o tam, *kaip* galima pažinti, ir empiriniai principai čia tiesiog netinka.

Benthamas ištikimas empirinei epistemologijai, bet, kalbėdamas apie fikciją,

[70] Bacon. *Advancement of Learning*, p. 292.
[71] Locke, p. 313.
[72] Bacon. *Advancement of Learning*, p. 315.

eliminuoja menkinamas konotacijas, dar būdingas Hume'o sampratai. Šiame fone teisinės fikcijos virsta signalais, perspėjančiais, kad fikcija visada turi būti atpažįstama ir todėl niekada nesudaiktinama; be to, Benthamo asmeninė patirtis leidžia jam matyti vaizduotę kaip fikcijos šaltinį.

Jis pradeda nuo „realių esinių" ir „fiktyvių esinių" koegzistavimo.

> Realus esinys yra toks, kurį diskurso proga ir jo tikslui tikrai siekiama pripažinti kaip egzistuojantį. Prieinamiems realiems esiniams galima nesunkiai priskirti įvairias individualias percepcijas: įspūdžių, kuriuos jutimo organams sukelia atitinkami objektai, komplektus – idėjas, išryškėjančias prisimenant tuos objektus; naujas idėjas, susiformuojančias veikiant vaizduotei, iškomponuojant ir perkomponuojant tas grupes, – nė vienam šių elementų negalima neprisiskirti realių esinių pobūdžio ir kategorijos.[73]

Taigi empirinis karkasas čia išlaikomas, bet gerokai modifikuojamas. Esinys yra diskurso forma[74], o jis būtinas norint aprašyti percepcijos procesą, kadangi jau nebeįmanoma prasiskverbti už šio proceso vyksmo, nors Locke'ui su jo „paprastomis idėjomis", pirmesnėmis už visą percepciją, toks prasiskverbimas atrodė savaime suprantamas. Diskursas – tai ženklas, kad negali būti jokio pažinimo iki kontakto su tuo, kas yra. Tokia nuostata nebūtinai išreiškia skepticizmą, ir iš tiesų Benthamas – anaiptol ne skeptikas: jo požiūrį į diskursą veikiau lėmė empirizmo plėtojimas iki logiškos pabaigos, nes empirizmas negali pripažinti jokių pažinimo transcendentalijų. Tačiau pastarosios glūdi tokiuose Locke'o reguliatoriuose kaip Dievas, archetipai ir mišrūs modusai, todėl Benthamas juos pakeičia diskursu. Šis pakeitimas atskleidžia svarbų empirinės minties poslinkį: Locke'as siekė pažinti per patirtį, o dabar, blėstant pažinimo tikrumui, iškyla naudojimas, ir kadangi naudingumas, kaip kriterijus, išstumia pažinimą, fikcija darosi svarbesnė. Šis naujas fikcijos vertinimas jau pasireiškia sureikšminant vaizduotę, kuri vienodu mastu atskiria ir kombinuoja duomenis, reguliuodama idėjų asociaciją tokiu būdu, kuris Locke'ui atrodė viena pirmųjų beprotybės stadijų.

Benthamas neabejojo, kad egzistuoja realybė, duota pojūčiams, bet nuo jų nepriklausoma; šitaip įsitikinus, kilo problema, kaip tokią realybę galima patirti. Juk už jos ribų negali būti nei jokių „realių" referencijų, nei sanklodos principų, nes tai turėtų būti pačios realybės dariniai. Taigi viena pozityvistui buvo neįmanoma, o kita – nepažinu, tad tikrovės nebuvo galima pasitelkti kalbant apie tikrovę. Kadangi Benthamui diskursas išstūmė empirizme dar klajojusias transcendentalijas, reikėjo tam tikro dvinariškumo, kad apskritai būtų galima kalbėti apie „realius esinius". Todėl antroji kalbinio diskurso pusė taip pat turi būti esinys, bet visiškai neturintis realių esinių savybių, o pastarųjų negalima priskirti prie veiksnių, kurie įstumtų juos į jiems svetimą sanklodą. Šią problemą Benthamas sprendžia „fiktyviu esiniu":

[73] *Bentham's Theory of Fiction*, p. 10.
[74] *Ten pat*, p. 7.

> Fiktyvus esinys yra toks, kuris – gramatine diskurso forma, naudojama apie jį kalbant, – pripažįstamas kaip egzistuojantis, bet iš tikro jo nesiekiama pripažinti egzistuojant. Kiekvienas substancinis daiktavardis, neįvardijantis realaus esinio – prieinamo pojūčiams arba išvestinio, – įvardija fiktyvų esinį. Kiekvienas fiktyvus esinys kuo nors susijęs su kokiu nors realiu esiniu ir gali būti suprantamas tik per šią sąsają, susidarius šios sąsajos sampratą. Skaičiuojant nuo realaus esinio, su kuria jis susijęs, fiktyvus esinys gali būti pavadintas pirmos eilės fiktyviu esiniu, antros eilės ir taip toliau. Pirmos eilės fiktyvus esinys yra toks, kurio esmę galima suvokti per jo sąsają su realiu esiniu, neatsižvelgiant į sąsają su jokiu kitu fiktyviu esiniu. Antros eilės fiktyvus esinys yra toks, kurio esmei suvokti būtina pasiremti kokiu nors pirmos eilės fiktyviu esiniu [...]
> Fiktyviu esiniu laikytinas objektas, kurio buvimą išgalvoja vaizduotė dėl diskurso ir apie kurį tada kalbama kaip apie realų[75].

Benthamo „fiktyvus esinys" turi dvigubas šaknis: pirma, visa, kuo veikiama realybė, turi būti nerealu; antra, šį nerealų dalyką reikia „išgalvoti", kad diskursas būtų įmanomas. Šis dvilypumas atspindi ir tradicinį paveldą, ir fikcijos funkciją, bet čia šiedu aspektai sąveikauja be jokio konflikto. Tai, apie ką kalbama diskurse, negali lemti jo paties sandaros, bet kartu tai negali būti pavaldu jokiam postulatui. Todėl reikia išgalvoti veiksnį, kuris veiktų kaip realus, nors jo fiktyvumo pobūdžio jokiu būdu negalima užslopinti[76]. Jo dvilypumas įgalina sudarinėti fiktyvų esinį neapibrėžiant, kas sudarinėjama, ir vis dėlto išlikti totaliai susaistytam su tuo, nes savaime fiktyvūs esiniai tėra „chimeros, vaizduotės kūriniai, tik neesiniai"[77]. Šie struktūriškai vienodi, bet šiaip visai skirtingi „esiniai" skiriasi tuo, kaip tinka panaudoti, kaip Benthamas pabrėžia kitoje vietoje[78]. Be šio praktinio konteksto fikcija būtų gryna šmėkla, apie kurią nebūtų galima tikrai pasakyti, ar ji apskritai egzistuoja.

O kaipgi yra su tokiomis fikcijomis kaip poezija, kurių panaudojimas neginčijamas, nors tai automatiškai nepaverčia jų fiktyviais esiniais? Šis klausimas leidžia Benthamui apibūdinti naudojimą, kuris fikciją pirmiausia ir daro fiktyvią. Poeziją jam sudaro „pasakiški [*fabulous*] esiniai", kurių tikslas yra „sužadinti sąmonėje kokius nors atitinkamus vaizdinius"[79]. Nebūdami susiję su „realiais esiniais", šie „pasakiški esiniai" stimuliuoja idėjas, paprastai neturinčias atitikmens *in re*, tad Benthamas linkęs juos matyti apribotus pramogos konteksto, bet jis neneigia, kad jie gali „kai kuriais atvejais sužadinti veiks-

[75] *Ten pat*, p. 12–13, 114.

[76] *Ten pat*, p. XLIII.

[77] *Ten pat*, p. 51. Salomon Maimon veikale *Philosophisches Wörterbuch, oder Beleuchtung der wichtigsten Gegenstände der Philosophie, in alphabetischer Ordnung*, I [(Berlin, 1791) // *Gesammelte Werke*, III. Red. Valerio Verra (Hildesheim, 1970), p. 60–73, jau pabrėžė glaudų fikcijos ir vaizduotės ryšį ir smulkiai jį aptarė.

[78] Žr. *Bentham's Theory of Fiction*, p. 16.

[79] *Ten pat*, p. XXXVI.

mą"[80]. Šis gebėjimas yra teigiama savybė, nes atveria jiems galimybę tapti tuo, kas laikytina fikcija, nors galutinai tokio statuso jie negali įgyti, kadangi lieka pririšti prie poezijos „nenuoširdumo"[81].

Būtent dėl tokios padėties Benthamui tenka įvesti fiktyvaus esinio „tarsi" pobūdį, ypatingam dvilypumui pasireiškiant tuo, kad fikcija visada pretenduoja būti reali, bet kartu turi pašalinti šią pretenziją, kad *strateginė* apgaulė netaptų *realia* apgaule. „Ta netiesa ne tik visai gerą vaisių veda, bet ir yra būtinas darbas – jokiomis kitomis sąlygomis diskursas negali vykti."[82] Kai tik fikcija siejama su būtinybe, įsitraukia antropologiniai aspektai, bet jie kertasi su epistemologine argumentacija, kurios Benthamui prireikė įteisinant naują požiūrį į fikciją. Jo „tarsi" yra peršviesta apgaulė, bet, priešingai epistemologiniams lūkesčiams, tai nelikviduoja fikcijos, o suteikia jai daugialypį naudojimą. Kitaip sakant, fikcija tampa išmone, įgalinančia diskursą atverti pažinimui neprieinamas realijas. Todėl tai, kas per percepciją ir išvadas priskiriama realiems esiniams, pasirodo yra išgalvojančios vaizduotės klasifikacija, egzistuojanti vien kalboje. Epistemologijai tai turi rimtų padarinių, kai tik nelieka skirtumo (Benthamo dar išlaikomo) tarp šių klasifikacijų ir realybės, nepriklausomos nuo diskurso. Nors fikcijos egzistavimas priklauso nuo kalbos, ji taip pat konstituoja diskursą tokiu mastu, kad vienintelė realybė, apie kurią galime kalbėti, yra su diskursu susieti realūs esiniai. Bet jeigu nepriklausoma realybė yra apgaubta diskurso, tai ir pati manoma fizinių objektų esatis bemat gali tapti diskurso rūšimi, o tai jau panašu į jų faktinės nepriklausomybės likvidavimą.

Šį kelią atvėrė Benthamas, nors darė tai įsitikinęs, kad šitaip galėsiąs apsaugoti empirines premisas. Bet kas gi iš tiesų yra tie fiktyvūs esiniai, kuriuos jis ėmėsi apibrėžti? Jie susiję su realiais esiniais ir iš pradžių juos galima apibūdinti tik per realybę. Pavyzdžiui, kiekvienas kūnas gali būti arba ramybės būklėje, arba judesyje: „Supratus pažodžiui, tai yra tas pats, kas pasakyti: štai yra didesnis kūnas, vadinamas judesiu; šiame didesniame kūne yra kitas kūnas – realiai egzistuojantis. Ir taip toliau. Teigti, kad šis kūnas yra ramybės būklėje, yra tas pats, kas pasakyti: štai yra kūnas, jis, aišku, turėtų būti pastovus, ir štai kitas kūnas – realiai egzistuojantis kūnas, esantis pirmajame kūne, t. y. pritvirtintas prie jo, tarsi fiktyvus kūnas būtų stulpas, o realus kūnas – prie jo pririštas gyvulys"[83]. Todėl judesys ir ramybė yra formos, apvilkusios realius kūnus; šitaip argumentuodamas, Benthamas įveda terminą „talpykla" [*receptacle*][84] – tai fiktyvus esinys, nusakantis būklę, kurioje egzistuoja realūs kūnai. Visai suprantama,

[80] *Ten pat*, p. 18.
[81] *Ten pat*.
[82] *Ten pat*, p. 59.
[83] *Ten pat*, p. 13.
[84] *Ten pat*, p. 25.

kad forma Benthamui irgi yra pirmosios eilės fiktyvus esinys[85] – ypač todėl, kad kiekvienas kūnas, nors ir būdamas realus esinys, turi paviršių, gylį ir ribas, įvairiais būdais jį apvelkančius ir teikiančius jo konkrečius apribus. Tai reiškia, kad realūs kūnai niekada nesireiškia kaip neapdirbti duomenys – jie visada būna tam tikroje sąlygotumų būsenoje. Šios būsenos vadinamos fiktyviais esiniais, kadangi ramybė, judesys, paviršius, gylis, ribos ir pan. yra apibūdinimai, neturintys savarankiškos egzistencijos, bet galintys funkcionuoti tik per sąsają su realiais kūnais. Jeigu jie egzistuotų savarankiškai, tai būtų vaizduotės chimeros arba, kaip teisingai teigė Benthamas, „neesiniai", kurių nesusietumas nesukeltų jokių sąlygų ir juolab poveikio.

Kodėl sąlygotumai yra fiktyvūs esiniai? Benthamas atsakytų, jog šis kalbinis apibūdinimas neteikia jokios garantijos, kad būklės apraiškos yra integralios realių kūnų savybės, ir iš tiesų, pagalvojus apie ramybę ir judesį, aišku, kad jie nėra integralūs, nes kitaip realūs kūnai turėtų dvi visiškai viena kitai prieštaraujančias ir viena kitą neigiančias savybes. Tad visi tokie apibūdinimai yra fiktyvūs esiniai, o tai reiškia, kad, egzistuodami tik kalboje, jie negali byloti ką nors apie tikrovės prigimtį. Šiuo atžvilgiu empirinis argumentas, kuris kitaip apibrėžtą fikciją taip pat laiko autonomiškos tikrovės priešingybe, dar galioja. Bet dabar fikciją reikia paaukštinti, nes akivaizdu, kad realūs kūnai pasireiškia sąlygoti.

Jeigu realūs kūnai gali pasirodyti tik sąlygomis, kurios nėra jų dalis (nes juk kūnai turi egzistuoti iki sąlygų, kuriomis pasireiškia), tai jokios realybės dalelytės negali apsireikšti kaipo tokios. Kitaip tariant, realūs kūnai egzistuoja tik per savo apsireiškimo būdą – savo pasirodymo modusą. Jie negali pasirodyti patys savaime ir atsiskleidžia tik modaliai, nors modusai neišsisemia realijų esaties apibūdinimu. Čia turime predikacijas, per kurias realūs kūnai įgyja savo konkrečią tapatybę. Taigi modusas pranoksta realų kūną nebūdamas vien projekcija, nes realus kūnas susilieja su predikatu, kuris savaime būtų „neesinys", bet gali apibūdinti realų kūną ir suteikti jam esatį.

Taigi esatis įgyjama apvelkant kuo nors kitu, kadangi realūs kūnai akivaizdžiai negali sukonkretinti savęs arba suteikti sau esatį. Tad realijos taip pat priklauso nuo ryšių kaip ir predikatai, nes be šios tarpusavio priklausomybės pirmosios būtų užsklęstos, o antrieji būtų šmėklos. Todėl natūralu, kad esminė fiktyvių esinių paradigma yra *santykis*. „Kartą įsileistas, fiktyvus esinys, vardu santykis, taip išsipučia, kad galėtų praryti visus kitus. Kiekvienas kitas fiktyvus esinys atrodo tik šio modusas"[86]. Santykis atskleidžia realų kūną, o vaizduotės chimeras, kaip fiktyvius esinius, paverčia to kūno modusais; jis praplečia realų kūną už jo paties ir įtraukia vaizduotę per jos darinius į kūną.

Benthamas teigia: „Vadinasi, kalbai ir tiktai kalbai fikciniai esiniai dėkingi už

[85] *Ten pat*, p. 27–28.
[86] *Ten pat*, p. 29.

savo egzistavimą – savo neįmanomą ir vis dėlto būtiną egzistavimą"[87]. Taigi, jo įsitikinimu, santykio šaknys yra kalbos predispozicijoje ir jos prielinksniuose [arba linksniuose – *vert.*]. Jeigu, pavyzdžiui, žemė yra *judesyje* [*in* Bewegung], prielinksnis [arba linksnis] (nebūtinai priklausantis realiam kūnui) nurodo būklę, kuri suprastina tik taip, kad judesys (fiktyvus esinys) būtų tarsi integrali kūno savybė[88]. Kaip būklės nusakymas, judesys yra predikacija; bet jeigu ką nors nepažinų reikia įsivaizduoti kaip realų, fiktyvus esinys kartu turi reprezentuoti, nes realūs kūnai negali atsiskleisti kitaip kaip per jiems priskiriamas savybes. Predikatas realų kūną aprūpina įvairiais ir kintančiais duotybės modusais, veikiančiais tarsi jie būtų integralūs su kūnu, o reprezentavimas yra įvaizdinimo priemonė, kuria lyg ir apreiškiamas kūno konkretumas. Paprastai atrodytų, kad objektų apibūdinimai kyla iš objekto, o įvaizdinimas – iš subjekto, bet čia, regis, yra atvirkščiai. Realūs kūnai negali sukurti savo apsireiškimo modusų, o reprezentavimas negali egzistuoti, jeigu nėra ko nors reprezentuotino. Todėl predikacija visada yra realių kūnų reprezentavimas jų apsireiškimo moduse, o reprezentavimas visada modusu apibūdina būklę, nepriklausančią realiam esiniui.

Šis susiliejimas ištraukia realius kūnus iš jų pažintinės tamsos ir kartu neleidžia vaizduotei pasiklysti kuriant chimeras. Visa tai vyksta per modalumą, kuriame predikacija ir reprezentavimas dubliuoja vienas kitą. Kaip dubliavimo reiškinys, modalumas yra fikcijos paradigma, kuri struktūriškai visada įkūnija ribų peržengimą: realijos pranokstamos savo sąlygotumu, o vaizduotės šmėklos – savo santykiu su tikrove. Todėl nieko keista, kad Benthamas santykį laiko absoliučia fikcija, kuri ne tik konstituoja modalumą dubliuodama predikaciją ir reprezentavimą, bet ir jo schemas tvarko santykių pagrindu. Kaip sukonkretinimo schema, predikacija yra podraug universali ir individuali. Universali ta prasme, kad realūs kūnai atsiskleidžia tik per savo apsireiškimo modusą, o individuali dėl to, kad šie kūnai visada pasirodo konkrečiai. Tas pats pasakytina ir apie reprezentavimą, kuris kalbiniu aspektu turi universalią suvokiamumo schemą, realizuojamą kaskart individualiai. Benthamo schema yra visiškai kantiška – konkretinimas ir suvokiamumas čia įkūnija universalią sąsają su tikrove, o jos realizavimas suformuoja individualius santykius. Taigi schemos niekada nesutampa su objektu, kadangi santykis, kaip schemos sudedamoji dalis, neleidžia jos sudaiktinti. Tad santykis yra ne tiek ryšys tarp duotų pozicijų, kiek matrica, įgalinanti sukonkretinti ir įvaizdinti realius kūnus (schemos atveju) ir sukurianti modusą (predikacijos ir reprezentavimo sąveikos atveju), realių kūnų duotybei tampant jų suvokiamumo sąlyga.

Šitaip, Benthamo požiūriu, reikia apibūdinti fikciją – visų pirma todėl, kad neįmanoma rasti jokio atitikmens *in re*. Bet jis negalėjo pritarti Hume'o skepti-

[87] *Ten pat*, p. 15

[88] Žr. *ten pat*, o. XXXVI–XXXVII.

cizmui, ištuštintų ankstesnių įsigalėjusių principų vietoje palikusiam tik „proto fikcijas". Tiesa, Benthamas irgi manė, kad pažįstantis subjektas susiduria su tikrove, kuri nelabai prieinama, bet ši padėtis jam nesukėlė rezignacijos, o įkvėpė ieškoti problemos sprendimų. Kontrastiškas realių ir fiktyvių esinių sąvokų vartojimas dar turi epistemologinių premisų pėdsakų, bet Benthamui fikcija liaujasi buvusi tikrovės priešingybe – tai jau būdas tiesti tiltus, vis dėlto neleidžiantis užmiršti šitaip įveikiamos prarajos, todėl modusas visada turi išlikti atpažįstamas kaip „vaizduotės padaras"[89]. Šalia realybės fikcija atrodo klaidinga, bet kaip tik šį jos statuso nureikšminimą Benthamas laiko produktyviu.

Juk neatsitiktinai savo požiūrį į fikcijos produktyvumą Benthamas plėtoja pasitelkdamas priežastingumo principą, kompromitavusį empirizmą. Pasak Benthamo, visus judesius galima suskirstyti pagal tai, ar juos valdo žmogaus valia, ar ne:

> Telematinio judesio atveju jo priežastis – turint galvoje bet kokio vėlesnio judesio *pirmąją* priežastį – yra fizinis veiksmas, judesį sukūrusio asmens valios aktas; tas asmuo yra ir veikiančioji jėga. Vaisinga arba nevaisinga – kitaip tariant, *ergastinė* arba *neergastinė*. Visi telematiniai judesiai priskirtini vienam iš šių dviejų apibūdinimų. *Ergastiniai*, arba vaisingi, yra visi tie, kurių baigmė ir rezultatas yra *veika [a work]*. *Neergastiniai*, arba nevaisingi, yra visi tie, kurie nepasiekia tokio rezultato. Iš dalyko esmės pakankamai aišku, kad šias dvi klases skirianti linija negali būti galutinai nubrėžta. Veika susijusi su žmogaus interesais ir reikmėmis. Kai dėl telematinio judesio arba judesių komplekso kūne arba tarp kūnų, kuriuose judesys užsibaigė arba kuriems jis visas arba iš dalies buvo perduotas, įvyko koks nors būklės pokytis, kuriuo tam tikrą laiko dalį, pastebimai arba nepastebimai, bet kokiu nauju pavidalu jie buvo pajungti žmogaus naudojimui, – tada galima sakyti, kad tuo sukurta *veika* [...] Tam ir tik tam atvejui, kai judesio arba judesių, esančių telematinių ir dar papildomai *ergastinių*, pirminis judintojas arba pagrindinė veikiančioji jėga būna racionali ar bent juntanti būtybė, taikytini žodžiai *tikslai, veikimas, priemonės, sumanymas.*[90]

Nors ši empirizmo kalba gremėzdiška, aišku, kad čia pažinimo premisos iš esmės perstumtos. Vietoj Locke'o *tabula rasa* dabar turime valią, kuri nebesukabinta su pasyvia recepcija, o, kaip subjekto apraiška, aktyviai užsimoja. Valią reguliuoja interesai ir reikmės, susiję su konkrečiais tikslais, kurių reikia siekti planuojant ir veikiant. Ketinimai, siekiai, veikimas, įrankiai, sumanymai ir t. t. yra susiję, kaip Benthamo pavyzdyje, su judesiu, kuris, kad ir kokia jo priežastis, baigiasi valios siektu rezultatu. Judesys yra „pirmos eilės fiktyvus esinys", nes jis yra modusas, leidžiantis konkrečiai atsiskleisti realiems kūnams, o valios reguliuojami veiksmai yra „antros ir tolesnių eilių fiktyvūs esiniai", nes jie susiję su pirmos eilės esiniais, per kurių sanklodą jie gali sukurti „veiką"[91]. Veikimas gali

[89] *Ten pat*, p. XLII.
[90] *Ten pat*, p. 41–42. Terminas „telematinis" padarytas iš gr. *thelema* – „valia".
[91] *Ten pat*, p. XXXIV.

būti antros eilės fiktyvus esinys, o tolesni esiniai – trečios, ketvirtos ir t. t. eilės, pagal tai, kaip esamus reikalavimus valia sujungia su atitinkamu ryšių tinklu.

Kadangi XIX a. subjekto signatūra buvo valia, nenuostabu, kad į realybę vis dažniau buvo žiūrima iš subjekto taško. Jeigu realūs kūnai atsiskleidžia per predikaciją ir reprezentavimą, šis dvigubas modusas reiškia skirtingus apibūdinimus, kuriems, nors ir pagrįstiems kalboje, suaktyvinti vis dėlto reikia veikiančios jėgos. Be to, visi modalumai yra selektyvūs įvairių galimybių atžvilgiu, per kurias gali atsiskleisti realūs kūnai. Vadinasi, jų realybė – užsklęsta nuo pažinimo – iškyla į šviesą per beribį diferencijavimą ir konkretinimą. Į kiekvieną atsiskleidimo modusą yra įrašytas jo skirtumas nuo kitų modusų, ir šis virtualus daugialypiškumas, besiskleidžiantis už pasireiškusių modusų, yra tikrovė, grindžianti ribotą, situacinį realių kūnų modalumą.

Iš to išplaukia keletas aspektų. 1) Istoriškai tai gali būti epistemologinio skepticizmo paneigimas. 2) Pragmatiškai tai rodo, kad į valią orientuotam subjektui negali būti jokios realybės, nepagrįstos modalumu; pačiam Benthamui egzistencija yra „fiktyvus esinys; ji yra kiekviename realiame esinyje; kiekvienas realus esinys yra joje“[92]. 3) Epistemologiškai tai rodo, kad nuo šiol realybė turi būti suprantama kaip realizacijos procesas, kurio produktai yra ne tiek pažintinės įžvalgos, kiek veiksmo padariniai. Sureikšminant fikciją, pažinimas sumenkinamas iki veiksmo būklės, taip pat didėjant veiksmo poreikiui, reikia daugiau fikcijų.

Kaip turėtume suprasti realizaciją, pasireiškiančią veika? Veikos autorius yra subjekto valia – jo vaizduotė verpia iš savęs tas fikcijas, kurios realius esinius paverčia gyvenimo faktais; nes jeigu realūs kūnai ir į valią orientuoti subjektai tiesiog šiaip egzistuotų šalia vieni kitų, įsigalėtų entropija, kuri proporcingai konsoliduotųsi per valios nefunkcionalumą. Bet kadangi dominuoja poreikiai ir interesai, tai būtini tikslai ir planai, o šiems reikia veikimo; visi jie yra antros eilės fiktyvūs esiniai, kurie modalizuoja pirmos eilės esinius ta prasme, kad atveria pažinimui neprieinamą realybę. Kadangi veika sujungia realius kūnus ir suinteresuotą valią, varomoji jėga yra ne pažinimas, o disponavimas, kuriuo iš epistemologinio skepticizmo gaunami pragmatiniai padariniai. Veikos suformuota jungtis nėra šmėkla, nes ji kyla apdorojant tai, kas nepriklauso nuo valios. Tačiau kartu produktas nėra tapatus realybei, apdorotai pagal poreikius ir interesus. Mat realizuojant, realybę po truputį pakeičia pasaulis. Realybė būna duota, o pasaulis padaromas. Pasaulis per veikas pasireiškia kaip darni visuma, apvelkanti fizinį kūnų realumą.

Žmogaus valios ir realių kūnų poliariškumas Benthamui buvo aiškus dalykas, ir nors abu šie elementai tebuvo postulatai, jis juos laikė bent jau realiais esiniais, kurių būtį užtikrina percepcija ir išvados. Bet dėl to buvo dar svarbiau įveikti prarają tarp abiejų polių. Realūs kūnai atsiskleidžia tik savo pasirodymo

[92] *Ten pat*, p. 50.

forma, kuri, kaip fiktyvus esinys, yra tiesiog nusakymo būdas, nors būtent jis juos įreikšmina. Tačiau suteikta reikšmė negali būti integrali su atitinkamu objektu, kurio reprezentavimas susijęs ne tiek su juo, kiek su suvokiančiu subjektu. Modalumu objektui priskiriamos savybės, įgalinančios jo suvokiamumą, idant per suinteresuotą valią objektas taptų sudedamąja veikos dalimi. Čia nedominuoja nei predikacija, nei reprezentavimas; predikacija baudžiasi suprasti realių kūnų savybes, tarsi jos būtų integralios su jais, o reprezentavimas veikia, tarsi subjektas tokią realybę perprastų. Šis „tarsi" nurodo skirtumą – jau minimalizuotą, bet nepanaikintą – tarp valios ir realybės polių. Tokį skirtumą galima būtų panaikinti tik sintetine nuovoka, bet ji turėtų būti pagrįsta aprioriniais pažinimo principais, kurie Benthamui nebeegzistavo. Todėl modalumas yra fikcija, pateikianti sukurtą rišlumą, tarsi tai būtų nuovoka, į kurią tačiau visada turi būti įrašytas fiktyvumo žinojimas[93].

Santykis skirtumą įveiksmina, bet predikacija ir reprezentavimas skirtumą lyg ir paslepia. Kaip kad santykiui stinga kokios nors referencijos, taip modalumui stinga apibrėžtos nuovokos apie susikūrusį rišlumą. Dėl šio stygiaus fikcija dvigubai užkoduojama. Benthamui tai atrodo epistemologinis trūkumas: „Fikcija nieko neįrodo – iš to, kas klaidinga, ir nueinama tik prie to, kas klaidinga"[94]. Bet pragmatiniu požiūriu jis traktuoja tai kaip būtiną veikos sąlygą: „Tiek, kiek jie pateikiami įvardijant, subjektai, tiesioginiai subjektai, tėra *vardai* ir nieko daugiau. Daiktai? Taip, bet ne kitaip, kaip tik per savo vardus. Tik per *vardus* [...] daiktai leidžiasi komponuojami. Komponavimą čia reikia suprasti *psichine* prasme – tiksliai kalbant, komponavimo subjektai yra tik daiktų idėjos, o ne patys daiktai"[95].

Jeigu modalumai būtų kas nors daugiau nei vien įvardijimai – tarkim, pažinimą reguliuojantys principai ar net aprioriniai dėsniai, – nebebūtų didžiulės galimo komponavimo įvairovės: visų pasirodymų šaknys būtų atitinkamus objektus grindžiančiose pažinimo sąlygose. Tačiau sudėstant pasirodymus, pažinimas nebesvarbus – dabar jau realiems esiniams priskirti įvardijimai, tarsi su jais integralūs, leidžia diskursui perteikti kaleidoskopinį daiktų kintamumą. Šitaip fikcija tampa pragmatine sąlyga, kuri, pavirtusi „nekalta melagyste"[96], įtraukė nuo Naujųjų laikų pradžios į fikciją nukreiptą kritiką ir šitaip neleido jai sudaiktėti. Tačiau kad fikcija atvertų veiksmo įvairovę, ji negali būti objektiška, nes yra vaizduotės konstruktas, kuris išlaisvina situacijose glūdinčias galimybes, užuot susaistęs jas su išankstinėmis sąlygomis. Tai, kas buvo traktuojama neigiamai, dabar tampa efektyvumo pagrindu, ir kadangi šis efektyvumas nepaneigiamas, kritika užleidžia vietą teigimui.

Bet jeigu fikcijos nebegalima perprasti smerkiant, iškyla jos apibrėžimo prob-

[93] Žr. *ten pat*, p. XLIII.
[94] *Ten pat*, p. 121
[95] *Ten pat*, p. XXXIV.
[96] *Ten pat*, p. 60.

lema. Kadangi ji užmezga realizavimo procesą, išvirstantį į veiką kaip padaryto pasaulio formą, sunku arba neįmanoma surasti transcendentinę poziciją, leidžiančią diferencijuotai apibrėžti fikciją, realybę ir pasaulį. Empirizmo epistemologiniam skepticizmui tokia pozicija nežinoma, tad Benthamui lieka viena išeitis – klasifikuoti fikcijas kaip pseudorealijas, kurių „tarsi" pobūdis nepretenduoja į realybę, bet sąlygoja produkavimą.

„Tarsi", kaip pseudorealija, apibrėžiamas neigiamai – kaip „vaizduotės padaras"[97]: epistemologijoje tai yra tuščia vieta. Kaip tik todėl Benthamas aiškina, kad fikcija gali įgyti turinį tik diskurse. Kalbant semiotiniais terminais, fikcijų arsenalas yra signifikantai. Jos neapibūdina jokių signifikatų, kurių prigimtis vis tiek yra užsklęsta, bet jos apibūdina kintančias savybes, išryškinančias daiktų sąlygotumą, kad jie būtų suvokiami subjektams, dalyvaujantiems kalbos žaidime. Benthamas aiškina taip:

> Dar nepridengtos žodžiais arba vėl apnuogintos, mintys tėra sapnai: jos būna kaip praplaukiantys debesėliai – suplevena sąmonėje ir čia pat išgaruoja. Tad jeigu ne tie fiksuoti ir fiksuojantys ženklai, nieko, kas vadinama *menu* arba *mokslu*, visiškai nebūtų buvę [...] Be kalbos žmonės ne tik nebūtų galėję perduoti vienas kitam savo minčių, bet, palyginti su tuo, ką dabar žmogus turi, jo paties idėjų atsargos būtų niekinės; mat kiekviena idėja savaime būtų tokia padūmavusi ir neapibrėžta kaip gyvūnų, su kuriais jis tvarkosi savo nuožiūra, mintys[98].

Diskursas tarpininkauja daiktų pasirodymui ir subjekto mintims, apibūdindamas kintamas savybes ir suteikdamas formą netvarioms mintims; iš to kyla rišli veika, kuri, kaip padarytas pasaulis, taip pat leidžia kalbos žaidimo dalyviams kalbėtis apie šį pasaulį.

Benthamo požiūriu, fiktyvūs esiniai egzistuoja vien diskurso dėka, o jų dvilypis pobūdis – daiktų savybių ir jų suvokiamumo suliejimas – pasireiškia paties diskurso dviguba funkcija, t. y. „informavimu dėl stimuliavimo"[99]. Jeigu taip, tai diskursas tampa lyg ir veikimo vadovėliu, kuriame užprogramuota daugialypio fikcijos naudojimo įvairovė. Tai byloja apie esminę fikcijos dvilypumo funkciją: jos pagrindas yra tai, ką ji produkuoja. Jai reikia valios, kad taptų veiksni, bet be fikcijų pasaulis niekaip netaptų diskursu. Jeigu šį pasaulį laikome veikų įvairove Benthamo nubrėžta prasme, tai aišku, kad pasaulis kaip diskursas yra nebe pažintinas, o priimtinas arba keistinas pagal vyraujančias reikmes. Bet koks šio proceso rezultatas bus vėl deponuojamas diskurse kaip papildomas apibūdinimas, tad fikcijos gali vis labiau diferencijuotis pasinaudodamos padarytais pasauliais. Todėl įvardijimai nuolat tikslinami, ir, randantis sudėtingesniems pasauliams, senoji neapdirbtų duomenų realybė atrodo archajiška, o gal ir atgyvenusi.

[97] *Ten pat*, p. XLII.
[98] *Ten pat*, p. LXXI.
[99] *Ten pat*.

Nors Benthamas negali pasakyti, kas yra fikcija, jos realizavimo diskursu būdas leidžia sužinoti, kaip ji funkcionuoja. Benthamas puikiai žino, kad fikcija vengia loginio apibrėžtumo: kadangi kiekvienas apibrėžimas yra „*genus generalissimum*, tai vardų negalima nusakyti pagal tai, kas paprastai laikoma apibrėžimu, t. y. pagal apibrėžimą *per genus et differentiam*. Bet, nors jie nepavaldūs *šiai* ekspozicijos rūšiai, vis dėlto jiems reikia *tos* ekspozicijos, kuriai jie pavaldūs"[100]. Fikcijos negali reprezentuoti apibrėžimas, bet jai vis tiek reikia *expositio*, o tai galima gauti reprezentuojant jos vyksmą – taip Benthamas bando parodyti, *kaip* fikcija tvarko diskursą, iš kurio ji padaroma. Fikcijos, kaip tam tikro *genus*, negalima suprasti, kadangi, nors ir priklausoma nuo diskurso, ji kartu yra pagrindinė diskurso sudėtingėjimo priežastis – todėl Benthamui ji taip pat yra *genus generalissimum*. Epistemologiškai fikcija tebėra tuščia vieta, tačiau pragmatiškai ji išryškina tai, kas visiškai realu, – pasaulį kaip diskursą.

Fikcijos, kaip kalbinio įvardijimo, koncepcija išsikristalizavo todėl, kad savybės ir suvokiamumas nieko nepasako apie daiktų prigimtį, o tik nušviečia jų pasirodymo būdą. Fikcinis įvardijimas dubliuoja dalinę daiktų esatį su jų nesatimi, ir kadangi daiktai aiškiai nėra kalbinio pobūdžio, kiekvienas įvardijimas kartu netiesiogiai byloja ir apie jų nepasiekiamumą. Jeigu būtų ne taip, būtų nebeįmanomas kaleidoskopinis įvardijimas. Panašiai ir su mintimis, kurios, neįgydamos kalbinės formos, liktų kaip sapnai; o šios formos šį tą atskleidžia apie už jų glūdinčias intencijas, bet nieko – apie pačias mintis. Taigi fikcinis įvardijimas visada byloja apie nesatį to, ką jis atskleidžia per savybę, suvokiamumą ir intenciją. Fiktyvus esinys įsiterpia tarp minties ir daikto, kurie, nors ir poliariški, turi vieną bendrą bruožą: jie tikrai nepažinūs. Tokios tarpinės sritys priglaudžia fikciją, kuri išskleidžia ryšių tinklą, konkuruojantį su tuo, kas tikrai žinoma, ir nuolat siekiantį tai pranokti.

Tačiau kaip tik čia Benthamo tematizuotos fikcijos tipas pasiekia savo ribas, nes diferencijuojančių ryšių tinklu galiausiai siekiama pašalinti skirtumą. Bet, pašalinant tai, iš ko fikcija kyla, ir nepašalinant jos pačios, suformuojami apibrėžimai, galiojantys tik vyraujančiam fikcijos naudojimui, bet ne pačiai fikcijai. O kadangi naudojimas yra potencialiai daugialypis, kiekvienas fikcijos funkcijos apibrėžimas ją apriboja. Vadinasi, keičiantis pragmatiniams reikalavimams, kinta ir fikcijos apibrėžimas, nes, taikomas skirtingiems pragmatiniams kontekstams, jis būna vis kitoks. Perslinkinėdama ribas, fikcija vis dėlto būna susaistyta pragmatinio konteksto, lemiančio jos naudojimą. Dėl šio dvilypumo fikcija visada įgyja formą, kuri leidžia ją praktiškai pritaikyti ir, antra vertus, įgalina mus atsekti, kaip kinta praktiniai reikalavimai.

Šis dvilypumas gal ir yra priežastis, dėl kurios filosofiniame diskurse tematizuota fikcija išgyveno savo fiktyvumo akcentavimą ir nebuvo galutinai pasmerkta

[100] *Ten pat*, p. LXIV.

kaip apgaulė. Pradedant Descartes'u, sąmonė buvo laikoma apsauga nuo saviapgaulės, ir netgi Descartes'o oponentai empirikai niekada nekvestionavo šios funkcijos. Kol sąmonė įkūnijo teisuolišką pažinimą, galintį išvyti „fantastines idėjas"[101], fikcijai nebuvo vilties. Vis dėlto sąmonei dar reikėjo tvarkytis su fikcijomis, ir kadangi jomis nebuvo kaip atsikratyti, jų gajumą buvo galima traktuoti tik kaip beprotybės rūšį. Bet dabar, fikcijas teigiant kaip tik todėl, kad jos pramanytos, jos pasirodo galinčios kur kas daugiau negu vien sėkmingai atsispirti sąmonės kvotai. Dabar pati sąmonė tampa priemone fikcijai įteisinti. Dekartiškoje sąmonėje toks teigimas negalėjo subręsti. Vadinasi, galime sakyti, kad jis taria sudie ne tik neigiamam požiūriui, bet ir tam tikrai sąmonės sampratai. Dar negalima sakyti, kad su Benthamu sąmonę pakerta pasąmonė; bet fikcijose glūdi žinojimas, kad jos tėra „vaizduotės padarai", o tai, jog šis žinojimas jų nediskredituoja, rodo, kad epistemologinę sąmonės sampratą užklojo antropologinė dimensija. Užuot prisistačiusi sąmonei arba net maskavusis, kad neatrodytų apgavikė, fikcija jau sukelia pokytį pačioje sąmonėje, kurią ji ima tyrinėti peržengdama epistemologijos ribas.

4. Fikcija kaip skaidrus postulatas: Hansas Vaihingeris ir neokantinis schematizmas

Neapmąstęs fikcijos ir sąmonės jungties, Jeremy Benthamas negalėjo ir jos padarinių tyrinėti; tačiau neabejotina, kad, jam fikciją sureikšminus, atsirado jos santykio su sąmone problema. Maždaug šešiasdešimt metų po Benthamo[102] Hansas Vaihingeris pateikė savo „'Tarsi' filosofiją" su pastaba, kad jis perimąs „iš intelektinių ir etinių poreikių kilusias 'idėjas' [...] kaip pravarčias, žmonijai vertingas fikcijas, kurių nepriėmę žmogaus mąstymas, jausmai ir veikla nuvystų; šia prasme tai ideacinės, prasimanančios sąmonės 'fenomenologija'"[103]. Sąmonė, buvusi epistemologine instancija, dabar pati tampa prasimanymo šaltiniu. Čia jau susipina tai, kas Benthamo atveju atrodė kaip priešprieša. Vaihingerio „fenomenologija" ne tokia pat kaip Husserlio, bet yra ir bendras bruožas: kaip ir Vaihingeris, Husserlis sąmonės intencionalumą – kai jis įkūnija protencinį veiksmą – laiko tuščia projekcija, kurios fiktyvūs elementai nepaneigiami. Bet kadangi net ir tuš-

[101] Locke. *Esė*, p. 309 ir toliau.

[102] Hans Vaihinger veikale *Die Philosophie des Als Ob. System der theoretischen, praktischen und religiosen Fiktionen der Menscheit auf Grund eines idealistischen Positivismus* (Leipzig, 1922. P. 354–357) teigia, kad Benthamui rūpėjo ne fikcijos, o tik hipotezės. Tačiau Vaihingeris remiasi tik „Benthamo valstybės mokslo metodu" ir atrodo nepakankamai susipažinęs su Benthamo fikcijos teorija. C. K. Ogdenas knygoje *Bentham's Theory of Fiction*, p. XXXII, reiškia nuomonę, kad Vaihingeris – kitaip negu Benthamas – nepakankamai įvertino kalbos svarbą fikcijai. Bet net jei tai ir tiesa, jis nebūtų galėjęs ką nors pridurti prie Benthamo aiškinimų apie fikcijos pagrindą kalboje.

[103] Vaihinger, p. XX.

čios projekcijos būna nukreiptos į ką nors, sąmonė visada reiškia sąmoningą suvokimą ko nors, kas yra kur nors nukreipta per intencionalumą. Tačiau tokia sąmonės koncepcija Vaihingeriui netinka, nes jam sąmonė apsibrėžia per savo prasimanymo operacijas, kartu ji prielaidas bei idėjas atskleisdžia kaip fikcijas. Tokia sąmonės samprata pasižymi dvilypumu: atrodo, kad ji yra ir fikcijų šaltinis, ir jų kriterijus. Istorine prasme fikcija dabar nugalėjo sąmonę – savo didžiausią priešą, – primesdama jai savo pačios dubliuojančią struktūrą.

Šis dvilypumas taip pat reiškia, kad kiekvienoje fikcijoje turi glūdėti jos pačios fiktyvumo suvokimas. Šia konkrečia forma jis dar netiko fiktyviems esiniams, kurių fiktyvumą, Benthamo požiūriu, nurodo diskursas. Tačiau kodėl diskursas tapo fikcijos šaltiniu, nebuvo paaiškinta, nes jeigu įvardijimais siekiama tik pavaizduoti daiktus – net ir realius, – jų fiktyvumas labiau kyla iš epistemologinio skepticizmo, o ne iš kalbos ypatumų. Vis dėlto Benthamas manė, kad įvardijimų fiktyvumą parodo diskursas. Ši nekvestionuota prielaida leido jam traktuoti modalumą kaip fikciją *par excellence*, nes, būdamas kalba, jis neturi atitikmens *in re* ir todėl negali funkcionuoti kartu ir kaip predikacija, ir kaip reprezentavimas. Benthamo nuomone, nuo subjekto nepriklausomos realybės apdorojimą reguliuoja diskursas, kuris šitaip užėmė Locke'o asociacijos principo vietą; o kadangi diskursui priklausantys įvardijimai yra įrankiai, jų statusas skiriasi nuo jų atitikmens, t. y. pačios tikrovės, kuri diskurso įrankius paverčia fikcijomis. Šis požiūris į fikciją kyla iš senojo poliariškumo, ir nors Benthamo detalizuoto naudojimo nebegalima išvesti iš šios priešpriešos, jis yra parankus siekiant išryškinti teigiamai traktuojamos fikcijos laimėjimus.

Tvirtai įsigalėjus teigiamam požiūriui, modalumas išsišakoja į įvairiausias fikcijos rūšis, nes ji jau nebesusieta su kalbiniu įvardijimu. Benthamo redaktorius C. K. Ogdenas manė, kad dėl to verta apgailestauti: „Šiandien moksliniame mąstyme dominuoja 'Tarsi' filosofija – be tvirto lingvistinio pagrindo, kurį suteikė Benthamas; ir išmoninga 'nepilnų simbolių' logika iš dalies aptemdė lingvistinius klausimus, kurių jis ėmėsi kasdieninės praktikos plotmėje"[104]. Dabar simbolinė logika ir kasdienė praktika, nors ir būdamos svarbios, tėra konkretūs fikcijos, laikomos lingvistiniu modalumu, referencijos laukai. Abiem atvejais į pirmą planą iškyla jos panaudojimas, kurį ir žada analizuoti „tarsi" filosofija. Vaihingeris pabrėžia, kad tokiai analizei reikia „kalbos pagalbos"[105], bet kadangi fikcijas sukeliančių sąlygų sindromui tai yra gana išskirtinė atskaitos sistema, ji veikiau riboja, o ne plečia fikcijos prigimties aiškinimą.

Tad kaip fikcijos tampa atpažįstamos kaip fikcijos? Vien prasimanančios sąmonės prielaidos nepakanka, kadangi sąmonė pati kvalifikuoja savo darinius, kuriems reikia diferencijuotos atskaitos sistemos, kad jie nebūtų paskelbti fikcijo-

[104] Ogden, p. CXLVIII.
[105] Vaihinger, p. 306.

mis vien dėl to, kad juos taip postuluoja sąmonė. Be to, analizuojant vartoseną, reikia apimti daug pavyzdžių, per kuriuos gausybė fikcijos tipų suformuos neišbaigtą taksonomiją – šio pavojaus Vaihingeris ne visada išvengia. Šiuo atžvilgiu Benthamo pateikta fikcijos ir kalbos jungtis (arba fiktyvių esinių sutapatinimas su įvardijimais) yra daug geriau suvaldoma būtent dėl savo ribotumų. Mat šitaip fikcijas iš anksto sąlygoja leksinės ir lingvistinės struktūros, apribojančios beprasmį ir nefunkcinį fiktyvių esinių išradinėjimą. Žinoma, visada rasis neologizmų – Benthamas pats stengėsi įvesti naujadarų į anglų kalbą[106], – bet jie, kaip „vardai", turi būti precizìški, ir išradinėti visada reikia tikslingai.

Kai kalba nebėra vienintelė fikcijos referencija, fikcijoms indentifikuoti reikia kitų atskaitos sistemų. Teigdamas, kad kalbiniai įvardijimai yra fikcijos, Benthamas apėjo klausimą, kaip fikcijas apskritai galima atpažinti. Galbūt taip išėjo dėl to, kad jis teigiamai vertino fikciją, bet kalbinių įvardijimų kaip fiktyvių esinių postulavimas, netgi kai tai atitinka pragmatinį tikslą, yra labai panašus į apriorinį apibrėžimą. Vaihingeriui nebereikėjo rūpintis teigiamu fikcijos vertinimu, bet jam reikėjo kaip nors įtvirtinti jos svarbą. Dėl to jam prireikė sudėtinio kalbą pranokstančių sąlygų komplekso, nors, grįžtant prie Benthamo, pasakytina, kad fikcijos ir vardų sulyginimas – gana įgudusiai manipuliuojant nominalistiniu paveldu – buvo išradingas būdas sureikšminti fikciją, nes būtų buvę sunku diskredituoti kalbos funkciją įvardyti.

Kaip fikcijas galima pažinti ir, jeigu jos pažinios, kaip jas nusakyti? Fikcijų statusas ir struktūra yra esminė Vaihingerio veikalo „'Tarsi' filosofija" tema. Statusą jis nagrinėjo remdamasis minimalistiniu, bet dažnai kartojamu teiginiu: „tikra yra tik tai, kas – nesvarbu, ar iš vidaus, ar iš išorės – *juntama*, su kuo susiduriama *percepcijoje*"[107]. Ši pamatinė „kritinio pozityvizmo"[108] prielaida reiškia, kad

> psichika darbuojasi su jai pojūčių pateikiama medžiaga, t. y. padedama loginių formų, ji apdoroja vienintelį turimą pagrindą – ji sijoja jutimus, nupjaudama tam tikras jų medžiagos dalis ir, antra vertus, subjektyviai papildydama tiesioginę duotybę [...] šitaip nutoldama nuo jai duotos tikrovės. Juk jau pačioje duotybės apdorojimo, jos tobulinimo sampratoje glūdi prielaida, kad toji duotybė bus pakeista, kad *tiesioginė tikrovė bus modifikuota*. Pojūčiai psichikoje sukelia grynai subjektyvius procesus, kurių tikrovėje [...], pagal mūsų šiuolaikinį požiūrį, niekas neatitinka[109].

Tradicinio skilimo tarp objekto ir subjekto bendrais bruožais dar tebesama, bet jo pusiausvyra taip smarkiai pakeista, kad paveikiami abu poliai. Subjektas susitraukia iki „pojūčių" matmens – jie įkūnija paskutinę realybę, kuria galime būti tikri, – o dėl objektyvios duotybės tikra tik viena – kad ji radikaliai atskira nuo

[106] Plg. Bentham, p. XX ir toliau, XXVI.
[107] Vaihinger, p. 186.
[108] *Ten pat*, p. 114.
[109] *Ten pat*, p. 287.

pojūčių. Realybė kaip „priešpriešinis dėmuo" [*Entgegenstehende*] praranda šį skirtumą ir tampa beforme, dėl to Vaihingeris jos dar nelaiko kontingencija, nors jos epistemologinis sanklodos modelis neabejotinai išnyksta. Kalbos apie kūnus, daiktus, realius esinius ar netgi apie duotybes, sąlygas bei savybes dabar tegali būti ne kas kita kaip dogmatiški teiginiai. Kadangi žmogaus pojūčiai ir beformė realybė yra visiškai atsiskyrę, mąstymas nebegali siekti pažinti tai, kas neprieinama. Tad Vaihingeris konstatuoja: „Noras suvokti pasaulį yra absurdiškas, nes visą suvokimą sudaro faktinis arba tik įsivaizduojamas redukavimas iki to, kas pažinta; bet iki ko gi redukuotina tai, kas pažinta, juolab kad tas 'pažinta' galiausiai pasirodo 'nepažinta'?"[110]

Pojūčiai, likę galutine [instancija], negali veikti savęs – jiems reikia stimulo. Tai ir yra ta funkcija, kurią beatlieka „tiesioginė tikrovė", dabar savo pažadintus pojūčius neišvengiamai kreipianti į save. Kadangi nebegalioja joks epistemologinis modelis, pažadintų pojūčių gausybė nebegali būti ribojama. Dabar šie suaktyvėję pojūčiai ženklina galutinį, nors dar tik selektyvų, psichikos ir tikrovės santykį. Iš tiesų šis sankirtos taškas išryškina visą jų išsiskyrimo mastą. Jeigu realybė atsiskleidžia tik pojūčiams pabudus, ji dažniausiai išvengia percepcijos, nes percepcijai visada reikia duoto objekto. Tad pažadintas pojūtis krypsta į išorinę jį mobilizavusią priežastį, o kadangi ši dėl savo neprieinamumo esti beformė, šį beformiškumą pojūtis gali aprėpti tik idėjomis. Idėjos yra veikimas, naudojantis esamas žinias ir sukauptus potyrius, kad sukonkretintų percepcijai neprieinamus dalykus. Pojūčiai dabar kreipiasi į juos pažadinusią tikrovę ir per idėjas stengiasi nubrėžti jos diagramą, kad galėtų daryti poveikį jos nepermanomai duotybei. Idėjos yra šių suaktyvintų pojūčių įrankiai, kuriais jos stengiasi sugriebti pačią juos paveikusią realybę, psichikai siekiant pašalinti disjunkciją. Iš to kyla šie padariniai: 1) Per idėjas disjunkcijos negalima pašalinti visiškai, vienu kirčiu arba galutinai. 2) Dėl šio iššūkio reikia analizuoti, kaip formuojamos idėjos, per kurias pojūtis reaguoja į jį sutelkusią tikrovę.

Šie padariniai pasireiškia per Vaihingerio „idėjų slinkties [*Ideenverschiebung*] dėsnį", kuris „iš esmės formuluotinas taip, kad kai kurios idėjos patiria *skirtingas raidos stadijas*, būtent – *fikcijos, hipotezės, dogmos*, ir atvirkščiai – *dogmos, hipotezės, fikcijos*"[111]. „Taigi šis reiškinys, kurį galima pavadinti '*idėjų kaitos*' dėsniu, apima *tris* idėjos [*Vorstellung*] gyvavimo istorijos *epochas, tris stadijas* [...] Šios trys stadijos yra *fiktyvi, hipotetinė* ir *dogmatinė*"[112]. Jeigu idėjų susidarymas – kaip, beje, ir percepcija[113] – turi savo istoriją, kurioje idėjų turinio vertinimas esmingai kinta, tai įtikinama, kad idėja kaip fikcija pasireiškė palyginti vėlyvoje šios raidos stadi-

[110] *Ten pat*, p. 311.
[111] *Ten pat*, p. 219.
[112] *Ten pat*, p. 223.
[113] Plg. Max Scheler. *Die Wissenformen und die Gesellschaft* (Gesammelte Werke, 8). Red. Maria Scheler. Bern ir München, 1960. P. 282–358.

joje. Vaihingeriui tai yra *„loginės sąžinės* pažanga"[114], nors idėjos istorija jį pirmiausia domino kaip galimybė nustatyti šios kaitos priežastis, kurias jis įžvelgė „sielos *subalansavimo tendencijoje*"[115].

> Vienoje pusėje yra idėjos, [...] laikomos *tikrovės* išraiška; kitoje – idėjos, dėl kurių *objektyvaus pagrįstumo* labai *abejojama*. Vienos yra *dogmos*, kitos – *hipotezės* [...] Siela turi tendenciją visą idėjų turinį subalansuoti ir susieti jas nepertraukiama jungtimi. Tačiau šiai tendencijai yra priešiška *hipotezė* ta prasme, kad joje glūdi *idėja*, jog jos negalima statyti į lygią gretą kartu su kitomis objektyviomis idėjomis: ji į sielą priimta tik pabandyti ir todėl ji trukdo visapusiško subalansavimo tendencijai. Idėja, pripažinta kaip objektyvi, yra stabili, hipotezė – nestabili. Siela turi tendenciją kiekvienu atveju siekti stabilumo ir šį stabilumą plėsti. Nestabili būklė psichiškai yra taip pat nemaloni kaip ir fiziškai [...] Lyginant fikciją ir hipotezę, aišku, kad *pirmosios* sieloje sukeliama įtampa yra kur kas reikšmingesnė negu *antrosios* [...] Mums tenka priimti ką nors tokio, apie ką tikrai žinome, kad *taip visai nėra*; mums tenka traktuoti tai, *tarsi* būtų taip ir taip; [...] ir vis dėlto, šitaip prisitaikydama, siela turi *dar kartu užsikrauti supratimą*, kad ši idėjos forma tėra *subjektyvi*. Tokia forma iš tiesų yra tikras kliuvinys, kuris aiškiai trukdo idėjų subalansavimo tendencijai. Hipotezė šiam subalansavimui trukdo tik negatyviai ir netiesiogiai, o fikcija – tiesiogiai ir pozityviai.[116]

Idėjos istorija – tai psichologinių būklių istorija. Dogmoje realijos sutapatinamos su idėja; hipotezėje idėja tampa prielaida, kurią reikia verifikuoti; fikcijoje įsivyrauja suvokimas, kad idėja radikaliai kinta priklausomai nuo to, su kuo yra susijusi.

Idėjos slenkasi sklandžiai persitvarkant idėjos sandarai, kurios turinys turi būti dvigubai koduotas, nes kitaip, pašalinus „nemalonią įtampos būklę", idėja visada artės prie dogmos arba ja pavirs. Akivaizdu, kad tik vadovaujanti sąmonė gali sutrukdyti šiai stabilizavimo tendencijai ir per fikciją sukurti psichikoje ilgalaikę bei itin nemalonią būseną. Šiuo atžvilgiu idėjų slinktį galima vadinti apšvietos procesu, kuris, intensyvindamas nemalonią įtampos būklę, užkerta kelią „dvasiniam apsnūdimui"[117]. Kai idėja užkoduojama dviguvai, psichika rūpinasi jos turiniu, o sąmonė – statuso modifikavimu. Idėjos negali būti tuščios, nes kitaip jos neegzistuotų, todėl psichika, siekdama homeostatinės pusiausvyros, kuria permainingus turinius, o sąmonė išryškina idėją kaip tuščią formą, turinčią prisipildyti to, su kuo ji siejasi. Kaip tuščia forma, ji niekada negali būti tapati savo turiniui, o gali tik apdoroti tai, į ką ji nukreipta. Sąmonė stumia psichiką nuo jos pusiausvyros poreikio, kadangi pojūčiai – galutinė tikrovė – yra nuolat dirginami išorinių „jėgų", kurias reikia apdoroti.

Taigi idėja tampa aprėpiančia referencija, kuri praranda savo funkciją kaip

[114] Vaihinger, p. 228.
[115] *Ten pat*, p. 222.
[116] *Ten pat*, p. 220–221.
[117] *Ten pat*, p. 228.

dogma, bet suklesti fikcijoje. Pati idėja kaip tuščia forma yra fikcija, bet, turint galvoje būtinybę sudaryti tinkamas sąlygas veiksmui, ji tampa lyg ir transcendentine padėtimi, kurioje planuojamos konkrečios veiksmų formos. Kaip fikcijoje, joje glūdi neperprantamumas to, ką ji dabar turi apdoroti. Vaihingerio analizė palieka atvirą klausimą, ar idėja yra psichikos, ar sąmonės padarinys. Regis, ji užmezga ryšį tarp jų, bet kartu modifikuoja jas. Kai sąmonė blėsta, psichika pasiduoda saviapgaulei, o kai sąmonė dominuoja, idėja ištuštėja. Idėjos statusas išplaukia iš laipsniškos psichikos ir sąmonės slinkties, o statusas savo ruožtu nulemia, kas konkrečiai yra psichika ir sąmonė. Idėja yra diferencialas, judantis tarp savo sudedamųjų dalių, o jos kintančios apraiškos formuoja psichiką ir sąmonę.

Tai patvirtina ir kryptis nuo dogmos prie fikcijos, ir grįžtamoji kryptis. Per dogmą psichika pasiekia pasitenkinimo būseną, kurioje idėja laikoma realybe; psichikos dominavimas sudaiktina pojūčius ir smarkiai sukausto mobilumą. Tačiau kadangi realybė yra neperprantama, ši būklė pasikeičia, ir abejonės dėl regimai pasiekto psichikos ir realybės tapatumo sukelia įtampą; psichiką ima užkloti sąmonė, kvestionuojanti pojūčių sudaiktinimą. Idėja įgyja hipotezės statusą, kai, nepaisant sąmoningos distancijos nuo realybės, remiamasi prielaida, kad postuluojamos sąlygos atitinka tikrovę. Su šiuo statusu idėja teikia akstiną tyrinėjimui, kurio tikslas – verifikuoti numanymą; kitaip tariant, pažinimas atidedamas, bet įmanomas. Kai šis optimizmas pažinti išnyksta, idėjos statusas pasislenka nuo hipotezės prie fikcijos, kuri atmeta sudaiktintus pojūčius ir sukuria nemalonią įtampos būseną. Sąmonė įsirašo į idėją, nes, iš naujo visiškai atsiskyrus išorinei tikrovei ir pojūčiui, pastarasis turi kaip nors apdoroti tikrovę. Pažinimas nebesirūpina giluminiu pojūčio ir išorinės tikrovės atitikimu, o yra nukreiptas į tinkamumą, kuriuo pojūtis veikia tai, su kuo konfrontuoja. Kaipo fikcija, pojūtis atsiduria išaugusios įtampos būsenoje, bet tai padeda geriau įžvelgti, ką reikia įvaldyti siekiant pusiausvyros. O sąmonei pateikiami tik pojūčiai[118], kuriuos ji prasimanydama *„pagrindžia ir pasitelkia* kaip daiktų savybes. Šitaip užvedama mąstymo sąskaita, sukuriamas pagrindas"[119]. Per fikciją sąmonė priskiria pojūčius realybei, tarsi jie būtų jos dariniai.

Jeigu „mąstymo sąskaita" pasirodo esanti sėkminga, ši sėkmė išjudina „atgalinį" procesą – ji atpalaiduoja įtampą, ir fikcija hipostazėmis pavirsta dogma. Bet tai taip pat reiškia, kad net ir šioje hipostazėje fikcija išlaiko latentinį dvilypumą: nors psichika trumpam atgavo pusiausvyrą, išmonę sudaiktinus į realiją, neišvengiamai kyla pasipriešinimas, kuris galiausiai diskredituoja fikciją, pakylėtą iki dogmos. Mat fikcijai būdinga tai, kad ji gali prisitaikyti prie „nekintamos fenomenų sekos ir koegzistavimo"[120] – to, ką Vaihingeris laiko realybe. Fikciją lai-

[118] Žr. *ten pat*, p. 303.
[119] *Ten pat*, p. 302.
[120] Žr. *ten pat*, ypač p. 94, 97, 106.

kant realybe, prarandama fikcijos prisitaikymo galia, kurią nemenkai palaiko jos sukuriama įtampa. Pastaroji gali teikti postūmį ieškoti išeities, bet kaip tik todėl ji teikia neribotas galimybes konceptualizuoti tuos fenomenus, su kuriais reikia susitvarkyti norint atlikti reikiamus veiksmus. Bet kodėl gi „apšvietos linija" nuo dogmos prie fikcijos vėl pakinta į „atgalinį" procesą?

Vaihingeris tiesiogiai neatsako į šį klausimą, bet iš jo argumentacijos aišku, kad „apšvietos kryptis" atstovauja epistemologinei įžvalgai, o „atgalinis procesas" – antropologinei. Apšvietos kryptis linkusi stabdyti psichiką nuo užsidarymo savyje su savo idėjomis, kad ji neprarastų gebėjimo veikti, o atgalinis procesas siekia apsaugoti tai, kas pasiekta, kad būtų neutralizuotos nerimą keliančios fenomenų savybės. Tada fikcija turi virsti dogma. Šitaip abi tendencijos susieina viena į kitą: problemų sprendimas fikciją paverčia dogma, o dogmatizuota fikcija sutinka pasipriešinimą iš „nekintamos fenomenų sekos ir koegzistavimo". Šiuos sąveikaujančius procesus sukelia pragmatinės reikmės, o jų struktūra yra iš esmės kibernetinė. Fikcija nuolat palaiko fenomenų ir pojūčių skirtumą, o dogma jį naikina. Vienu atveju nužymimos pažinimo ribos, o kitu – homeostazės. Štai todėl Vaihingeriui fikcija reikšminga – tik dėl jos įvairaus panaudojimo.

Tačiau šios įvairovės nereikia sumenkinti – su „idėjų slinkties dėsniu" Vaihingeris priartėjo prie reikalavimo, kad fikcijos būtų pažinios[121]. Benthamas teigiamu požiūriu į fikciją siekė tiesiog įveikti prarają, atsivėrusią dėl paveldėto epistemologinio skepticizmo; Vaihingeriui fikcija liudija radikalų pojūčių atskirumą nuo fenomenų – šį atskirumą gali išryškinti tik fikcija. Bet jeigu šis atotrūkis nėra vien skepticizmo padarinys, tai galimos jungtys su fenomenais negali būti vien atotrūkio įveikimas – jos yra projekcinis papildas [*Hinzugedachtes, projected supplement*], skirtas šiems fenomenams apdoroti. Šiame kontekste fikcija pasiekia du dalykus: akcentuoja atskirumą kaip neįveikiamą ir kartu skirtumą tarp pojūčio ir fenomenų išskleidžia į galimus papildus, projektuotinus į tuos fenomenus. Atotrūkyje ieškoti sąsajų – vadinasi, be galo dauginti sąsajų galimybes, bet, kad tai įvyktų, atotrūkis turi išlikti. Todėl fikcija, kaip potenciali skirtumų šalintoja, turi anuliuoti savo pačios laimėjimus; o skirtumas, būdamas nepanaikinamas, pasireiškia per daugialypes sąsajas, pateikiamas įvairių fikcijos tipų.

Idėjos statuso slinktimi Vaihingeris siekia sužymėti skirtumus. Su dogma, hipoteze ir fikcija išsiskleidžia pojūčio ir fenomenų skirtumo diapazonas – tai vienas esminių fikcijos pažinumo kriterijų. Nes pažinumas turi įrodyti, kad fikcija nėra apgaulė ir nefunkcionuoja kaip tokia. Tačiau šis faktas, kaip Benthamas jau paaiškino, mums nieko nepasako apie tai, *kaip* fikcija pažini. Net ir sutariant, kaip fikcijos atpažįstamos, tematizuota fikcija neturi jokių sutartinių sąlygų, galiojančių, tarkime, literatūriniam fikciškumui kaip inscenizuotam diskursui. Dėl šios priežasties Benthamas jautė turįs nuspręsti, kad „vardai" yra fikciniai esi-

[121] Žr. *ten pat*, p. 173

niai – šį sprendimą geriausiai paremia nominalistinė kalbos samprata, nors tai vargu ar gali pretenduoti į universalų pagrįstumą.

Iš Vaihingerio pasiūlytos gradacijos – dogma, hipotezė, fikcija – galime išplėtoti pažinumo kriterijus, atspindinčius, kaip kinta idėjos statusas, nors Vaihingeris neketino to daryti. Tačiau vien išvardiję kriterijus, dar negalime sakyti, kad fikcija pažini, – tam reikia nežodinio pažinimo, kurį Polanyi pavadino viso pažinimo būtina sąlyga. Pasak jo, matematikos teorija „gali būti sukurta tik remiantis *ankstesniu* nežodiniu žinojimu [*tacit knowing*] ir gali funkcionuoti kaip teorija *tik* nežodinio žinojimo veiksme, kuriame mes kreipiamės *iš* jo į anksčiau įgytą patirtį, kurią jis veikia. Taigi išsamios matematinės patirties teorijos idealas, pašalinant visą nežodinį žinojimą, pasirodo prieštaraujantis pats sau ir logiškai nepagrįstas"[122].

Taigi „nežodinio žinojimo veiksme mes *kreipiamės nuo* ko nors prie kreipimosi *į* ką nors kitką, būtent – nuo pirmojo nežodinio santykio nario prie antrojo. Daugeliu atžvilgių pirmasis šio santykio narys mums bus artimesnis, o antrasis – tolimesnis. Pasitelkę anatomijos terminus, pirmąjį narį galime pavadinti *proksimaliniu*, o antrąjį *distaliniu*. Ir būtent proksimalinis narys yra tas, kurio pažinimo galbūt nesugebėsime išsakyti"[123]. Nežodinio pažinimo negalima išreikšti, nes jis iškyla kaip struktūra tik tam tikro fenomeno kontekste. Jis pats negali byloti, nes gali funkcionuoti tik kaip sąlygojantys rėmai, neturintys savo intencijos ir reguliuojantys supratimo veiksmą, kai tik reikia suvokti ką nors konkretų. Būdamas nuosėdinis [*sedimentary*] pažinimas, jis internalizuojamas[124], tad „idėjų slinkties dėsnyje" „nežodinį klodą"[125] sudaro dogma ir hipotezė, atveriančios tai, ko pačios neturi.

Dogma ir hipotezė atlieka vaidmenį fikcijos pažinime, nes jos pačios yra idėjos, bet taip pat todėl, kad jų kaip idėjų pobūdį lemia skirtingos intencijos. Idėja, neatitinkanti realybės, yra dogmos ir hipotezės neigimas, dėl to fikcija nesuderinama su papildomomis žiniomis, pasitelkiamomis ją aiškinant, ir kartu priklauso nuo jų. Ji stokoja kai ko, kas būdinga kitoms idėjoms, ir taip pat turi kai ką, kas joms svetima. „Suvokdami-įsivaizduodami fikcijas, mes osciliuojame nuo vienos ribos prie kitos, bet, natūraliai nejausdami šios osciliacijos, matome vienalaikiškumą ten, kur iš tikrųjų esama laiko sekos, ir nesąmoningai matome „įtampą" tarp nesuderinamų plotmių. Kas gi yra įtampa, jeigu ne išbalansavimo rezultatas? Ir kas gi yra išbalansavimas, jeigu ne darinys ko nors, esančio viename sistemos poliuje ir iš dalies arba visiškai *nesančio* kitame?"[126]

[122] Michael Polanyi. *The Tacit Dimension*. Garden City, N. Y., 1966. P. 21.
[123] *Ten pat*, p. 10.
[124] *Ten pat*, p. 24.
[125] *Ten pat*.
[126] Floyd Merrell. *Pararealities: The Nature of Our Fictions and How We Know Them* (Purdye University Monographs in Romance Languages, 12). Amsterdam, 1983. P. 60.

Šis svyravimas tarp nežodinio pažinimo ir fikcijos kyla iš nenuoseklumo, dėl kurio fikcija, kaipo idėja, yra kitų idėjų nuošaly. Dėl to, kad per mažai atitinka tikrovę, idėja pripildoma įvairiausių turinių. Jau iš hipotezės galima suprasti, kad idėja nesutampa su realybe ir virsta bandymų ir klaidų procesu, o dabar, neigiant tikrovės atitikimą, įvyksta skilimas tarp ideacinio veiksmo ir galimų turinių daugio. Hipotezė ir juo labiau dogma nėra taip suskilusios. Hipotezėje jau nubrėžiama skiriamoji linija tarp idėjos ir tikrovės, nors tik siekiant verifikuoti hipotezę kaip tikrą atitikimą, o fikcijoje ta pati skirtis perskelia pačią idėją. Tai reiškia, kad ideacinis veiksmas iš esmės yra tuščias, bet šitaip atsiskleidžia idėjos aspektas, kurio nėra nei hipotezėje, nei dogmoje. Tuščią ideacinį veiksmą galima suvokti kaip projekcinį papildą, kuris negali egzistuoti savaime, užtat gali būti susietas su bet kokiu galimu turiniu, nes nėra apibrėžiamas per atitikimą su tikrove.

Kaip projekcinio papildo tuščias ideacinis veiksmas, į pirmą planą vėl iškyla dubliuojantis fikcijos pobūdis, kuris dogmoje ir hipotezėje neįmanomas. Tuščias veiksmas turi būti pripildytas, nes tik tada jis gali funkcionuoti, bet jis pašalina visų galimų turinių apribojimus, nes nėra kokio nors konkretaus turinio, tinkamo nepažiniam ir nesuvokiamam ideaciniam veiksmui. Be to, projekcinis papildas parodo esant įvairių niuansų šiame dubliavime: jis vienodai pabrėžia ir idėjos atskirumą nuo visos realybės, ir iš to kylantį realybės apdorojimą. Kaipo projekcinis papildas, fikcija neleidžia „nekintamai fenomenų sekai ir koegzistavimui" virsti entropija.

Nusakydami fikciją kaip tuščią ideacinį veiksmą, galintį projektuoti įvairiausius papildus, mes galiausiai atsikratome senosios fikcijos ir tikrovės priešpriešos ir randame būdą, teikiantį patrauklesnių sprendimų, negu tai, ką siūlo kiti panašūs šiuolaikiniai metodai, pavyzdžiui, geštalto psichologija ir fenomenologija. Von Ehrenfelso „geštalto savybės" buvo laikomos dinamine duomenų sankaupa, per kurią pirmiausia gali formuotis percepcija[127]. Pats von Ehrenfelsas nepaliko abejonių, kad šis grupavimas kyla iš suvokėjo, tad liko klausimas, kur šie geštaltai suformuojami; į tai bandė atsakyti Wolfgangas Köhleris – eksperimentuodamas su vištomis ir beždžionėmis, jis ieškojo tokios veiklos vietos[128]. Bet jau po von Sendeno atliktų apsigimusių aklų žmonių operacijų[129] paaiškėjo, kad geštaltą formuojanti regos galia neatsiranda iš karto suteikus regą. Tai, ką reikia pridurti prie percepcijos duomenų, neturi organinio pagrindo, todėl tik lavinant per sąveiką su regimu išoriniu pasauliu tai tampa veiksminga.

[127] Žr. Christian von Ehrenfels. „Ueber Gestaltqualitäten" // *Vierteljahrschrift für wissentschaftliche Philosophie*, 14 (1890). P. 249–292.

[128] Žr. Wolfgang Köhler. *Gestalt Psychology. An Introduction to New Concepts in Modern Psychology*. Toronto, 1965. P. 60–61, 105, 119, 163, 167. Apie jo bandymų tąsą žr.: Wolfgang Köhler. *The Task of Gestalt Psychology*. Princeton, 1969. P. 95–132.

[129] Žr. M. Von Senden. *Space and Sight*. London, 1960.

Tad geštaltai yra tiek pat „dvasia mechanizme" [*ghost in the machine*][130] kaip ir Husserlio „figūriniai momentai" – būtinas jo transcendentalinės fenomenologijos komponentas. Pavyzdžiui, garsai „pažadinami" į melodijas tik figūriniais momentais, nors šie neturi garsinių savybių ir kitaip nesileidžia konceptualizuojami[131].

Kitokia forma panaši problema pasireiškia Cassirerio „Simbolinių formų filosofijoje". Tai, ką Cassireris vadina simboliais, yra neduotybės pėdsakai duotybėje – be tokių interpoliuojančių schemų jie liktų nesuvokiami[132]. Todėl jam netgi sąvokos neturi realios egzistencijos ir funkcionuoja tik kaip percepcijos bei pažinimo priemonė, t. y. kaip organizaciniai konstruktai. Tai atspindi neokantinį schematizmą, bet Vaihingeris daro įtikinamesnę išvadą iš Kanto schemos. Fikcija, kaip projekcinis papildas, yra laisva nuo mistifikacijų, kurios ima kaltis iš geštaltų, figūrinių faktorių bei simbolių, kai tik jiems reikia suteikti pagrindą. Galiausiai šie nesileidžia apibūdinami, o projekcinis papildas visada pateikia save kaip prasimanymą, per kurį fikcijos kaip apgaulės „nežodinis pažinimas" pasitelkiamas kaip fonas, išvaduojantis projekcinį papildą nuo bet kokių rūpesčių dėl jo pagrindo. Todėl apgaulė tampa fikcijos skiriamuoju požymiu tik tada, kai jai siekiama suteikti pagrindą; tai reiškia, kad istoriškai internalizuota fikcijos kritika – kaip ją praktikavo pažinimo teorija – dabar padaro fikciją kritišką visoms idėjoms ir prielaidoms, pretenduojančioms būti pagrindu.

Šis dviprasmiškas fikcijos pobūdis turi padarinių visoms tokioms prielaidoms. Jos yra postulatai, o „postulatas *reiškia sąmoningą atranką, fiksavimą ir įvardijimą bet kokios patirties, kurią norima priskirti kaip „ką nors" tam tikrai tvarkai*"[133]. Postulatais negalima pasitikėti, nes „elemento *absoliutų kūrimas* yra *fikcijos forma*"[134], kuri „tai, kas neapibrėžta, nesuvokiama ir taku, paverčia kokiu nors apibrėžtu, suvokiamu ir statišku dalyku"[135]. Jeigu postulatas ir fikcija yra tokie panašūs savo struktūra bei funkcija, kad juos galima supainioti, tai kyla klausimas, kuo jie skiriasi, nes postulatas, kaip ir fikcija, sukuria savo objektą. „Objektas tampa objektu postulate ir su postulatu, bet negalima užmiršti nė akimirką, kad kiekvieną

[130] Žr. Gilbert Ryle. *The Concept of Mind*. Harmondsworth, 1963. P. 17 ir toliau, 21, 23, 28, 32–33, 35, 49, 56, 59, 62, 81, 110, 149, 154, 212, 300.

[131] Žr. Edmund Husserl. *Philosophie der Arithmetik* (Gesammelte Werke, XII). Red. Lothar Eley. Den Haag, 1970. P. 203–210. Šios koncepcijos interpretaciją žr. Aron Gurwitsch. *The Field of Consciousness* (Duquesne Studies, Psychological Series, 2). Pittsburgh, 1964. P. 71–84. Žr. t. p. Rudolfo zur Lippe knygą *Sinnenbewußtsein. Grundlegung einer anthropologischen Ästhetik* (Rohwolts enciclopädie, 423. Reinbek, 1987), p. 328–329, kur nurodoma šio aspekto reikšmė gamtos mokslams; seras Davidas Ecclesas geštalto savybes vadina „dinaminėmis engramomis".

[132] Žr. Ernst Cassirer. *Die Philosophie der symbolischen Formen*, III. Darmstadt, 1964. P. 23, 26, 46–47, 118, 155–156, 174, 189, 209–210, 317, 350–351, 359, 378–379.

[133] Hans Driesch. *Ordnungslehre. Ein System des nichtmetaphysischen Teiles der Philosophie*. Jena, 1923. P. 27.

[134] Vaihinger, p. 108.

[135] *Ten pat*, p. 447.

postulatą kaip postulatą turiu „aš". Aš objekte matau tvarkos ženklus, duotybė [...] tam tikra prasme stoja priešais mane kaip tvarkingos projekcijos"[136]. Šis postulato apibrėžimas taip pat gerai tinka ir fikcijai, kuri, pasak Vaihingerio, funkcionuoja tai „izoliuodama", tai „abstrahuodama", tai „sumuodama" arba „nepaisydama" – pagal pragmatines situacijos reikmes[137]. Bet nors jų pagrindiniai procesai yra tokie pat, postulatas ir fikcija sukelia skirtingas nuostatas savo atžvilgiu, nepaisant to, kad juos sukuriančios reikmės kyla iš vienodai subjektyvaus poreikio. Postulato atveju neįsisąmoninama, kad jis skiriasi nuo tikrosios jo tvarkomos padėties, o fikcijoje šis skirtumas jaučiamas.

Šį skirtumą Vaihingeris išryškina apibūdindamas fikciją kaip „sąmoningai klaidingą idėją"[138], nes apdorodama ji apkloja neprieinamą realiją prielaidomis, negalinčiomis atitikti tos realijos. Jeigu taip nebūtų, realybė turėtų būti suvokiama. Todėl fikcijos yra

> loginiai falsifikatai [...], kuriais vis dėlto galima vaisingai pažinti ir produktyviai apdoroti išorinį pasaulį. Šis loginės funkcijos skatinamas falsifikavimas tikriausiai yra pateisinamas ir, sakyčiau, oficialiai leidžiamas, nes kitaip jis negalėtų būti toks išplitęs ir taip vaisingai atliekamas. Mūsų požiūris į šiuos minties darinius teisingas tik tada, kai mes išsivaduojame iš įprastinio prietaro, kad mąstymas ir būtis tapatūs, ir kai nelaikome realiu jokio minties darinio, negalinčio pateikti ypatingo šio realumo įrodymo[139].

Šis „prietaras" fikcijas paverčia postulatais, postuluojančiais tapatybę ten, kur vyrauja skirtybė. Kodėl taip yra? Todėl, kad postulatas siekia paaiškinti savo sukuriamą tvarką, o fikcija siekia sukurti ką nors per savo naujai pateiktas prielaidas. Postulatai įgyja pagrįstumą per pritarimą, o fikcijos – per savo sėkmę.

Jau Locke'as „visuotinį sutikimą"[140] laikė esminiu prielaidų patvirtinimu, todėl jis atmetė Descartes'o įgimtas idėjas kaip negalinčias užtikrinti tokio pritarimo[141]. Bet jeigu postulatas savo tvarką laiko paaiškinimu, tai premisos tampa tapačios tam, ką jos turėtų paaiškinti. Kai Hume'as ir Kantas sutrikdė šį „dogmatinį snaudulį" tyrinėdami postulatų pretenzijas aiškinti, jų prigimtis istoriškai ėmė keistis. XVIII ir XIX a. sandūroje postulatas suskilo į euristinę fikciją ir ideologinį postulatą [*Postulat*]. Euristinėje fikcijoje pretenzija į realybės atitikimą užleido vietą apdorojimo kontingencijai, kurią dabar reikėjo įvaldyti, užuot paaiškinus. Antra vertus, ideologinis postulatas [*Postulat*] postulato pretenzijas aiškinti pavertė hipostazėmis. XVIII a. pabaigoje Destuttas de Tracy suformulavo *ideologijos*

[136] Arnold Gehlen. *Zur Theorie der Setzung und des setzungshaften Wissens bei Driesch* (Philosophische Schriften, I). Red. Lothar Samson. Frankfurt/M, 1978. P. 35.

[137] Vaihinger, p. 28, 31, 53, 121–122.

[138] *Ten pat*, p. XII.

[139] *Ten pat*, p. 296.

[140] Locke. *Esė*, p. 52.

[141] Žr. *ten pat*, p. 60 ir toliau.

sampratą – tęsdamas Locke'o pastabas apie žmogaus protą, ideologiją jis pavadino „idėjų mokslu"[142]. „Ji tiria idėjų kilmę ir formuojančius dėsnius. Tik nuolat atsekant idėjas iki jas sąlygojančių pojūčių, laiduojamas tikrumas, būtinas formuojant gamtos ir žmogaus pažinimą. Tik pavykus išvengti klaidingų idėjų, buvo užtikrinta mokslų pažanga"[143]. Postuluojantį ideologijos pobūdį lemia optimistinis požiūris, kad jos paaiškinimai „yra tiek pat tikri ir saugūs kaip fizikos bei matematikos mokslų išvados. Redukuodami visas idėjas, ideologai žadėjo sukurti žmogaus mokslą, kuris savo ruožtu gebėtų pagrįstą visą politinį ir ekonominį gyvenimą"[144].

Ši tendencija išliko iki šių dienų ir dar tebėra esminė ideologijos šalininkų paskata. Štai Enzensbergeris rašo: „Bet *postuluojant* būtinybę, akivaizdžiai gali būti *sukuriama* prasmė, kurią nuo tada galima supainioti su objektyvia prasme. Su šia galimybe postuluojant kurti prasmę mes stovime prie ištakų *ideologijos* kaip galimai įtikinamo visuomenės trūkumų apdorojimo vyraujančia sąmone"[145].

Ideologija ir euristinė fikcija – tai du istoriškai iš postulavimo sampratos atsišakoję poslinkiai, įgyjantys skirtingas funkcijas. Ideologija trūkumus daro įtikinamus pagal pradinį „idėjų mokslą", o euristinės fikcijos dėl apskaičiavimo radikalizuoja *„nukrypimą nuo tikrovės"*, idant „į tikrovės vietą [padėtų] visiškai *netikrovišką* dalyką"[146]. Ideologija apsireiškia su pretenzija paaiškinti, o euristinė fikcija bando priartėti prie to, kas yra. Aiškindama ideologija pagrindžia savo sukurtą pasaulį, nors jai dar reikia kolektyvinio pritarimo, o euristinė fikcija užskliaučia savo prielaidas, nes įrankis ir užduotis turi būti griežtai atskirti. Euristinėje fikcijoje taip pat peržengiama tai, kas postuluojama, bet, priešingai negu ideologija, ji nesusitraukia į tai, kas apdorotina. Vis dėlto abi jos auga iš tos pačios šaknies: pasak Destutto de Tracy, „Ideologija [...] atseka idėjas iki pojūčių"[147], o pasak Vaihingerio, „siela prideda tą dalyką", kuris „pojūčius *pagrindžia ir pasitelkia* kaip daiktų savybes"[148].

Istorinis postulato skilimas į ideologiją ir fikciją atskleidžia požiūrio pokytį. Senosios postulato pretenzijos aiškinti išsaugotos postulate, o fikcijoje būtinos prielaidos permainytos į „tarsi". Tai ne tik išlaiko skirtumą, kurį ideologija, sudaiktindama paaiškinimą, panaikina, bet ir garantuoja nuolatinę realybės ir pojūčio sąveiką. Štai fikcijoje pojūtį dubliuoja konkreti realybės prielaida, o jos kontingenciją dvejina specifinė pažadinto pojūčio forma. Šioje dubliavimo struktūroje

142 Apie tai žr. Hans Barth. *Wahrheit und Ideologie*. Erlenbach, 1961. P. 13–14.
143 *Ten pat*, p. 14.
144 *Ten pat*, p. 19.
145 Christian Enzensberger. *Literatur und Interesse. Eine politische Ästhetik mit zwei Beispielen aus der englischen Literatur*, I. München, 1977. P. 31.
146 Vaihinger, p. 54.
147 Barth, p. 19.
148 Vaihinger, p. 301–302.

neturi pirmenybės nei realybė, nei prielaida – fikcija pasireiškia kaip visokių apdorojimų matrica, o štai ideologija atmeta viską, kas neatitinka jos pačios paaiškinimų. Šis požiūrio į prielaidas pokytis rodo, koks svarbus yra skirtumas, kuris plėtojasi išsiskleisdamas į daugybę fikcijos tipų – jų beribiškumas galiausiai atskleidžia, kad visi postulatai yra fikcijos. Ideologijos atveju šis atskleidimas virstų demaskavimu ir sukeltų kitą, nors jau kitokio pobūdžio, dubliavimą. Projekcinis papildas stabilizuoja savo individualų pobūdį darydamas fikcinius visus postulatus, tad teigiamas fikcijos įvertinimas virsta ideologinių prielaidų kritika, nes fikcija atsiskleidžia kaip neautentiškas postulatas.

Iš fikcijos laimėjimo galiausiai išplaukia visuotinis sufikcinimas, bet šios „tarsi" sandaros prigimtis dar tebėra paslaptis. Benthamas tvirtino, kad fiktyvius esinius reikia traktuoti taip, tarsi jie būtų realūs esiniai, bet šitaip fikcija tiesiog paremiama pačia savimi. Taip išėjo, žinoma, todėl, kad „vardai" neturi atitikmens *in re*, nes jie gali tik įvardyti, bet negali būti pačiu daiktu. Norėdamas išspręsti šią problemą, Vaihngeris turi imtis „tarsi" prigimties.

Nors Ogdenas kritikuoja jį už tai, kad, neakcentuodamas fikcijos priklausomybės nuo kalbos, jis atsiliko nuo Benthamo, iš tikrųjų Vaihingeris pradeda „tarsi" tematizavimą nuo „atnaujintos gramatinės analizės"[149]. Benthamas nieko nekalbėjo apie dalelytes, nors kalbinis fiktyvių esinių pobūdis turėjo patraukti jo dėmesį į jas, juolab kad Locke'as jau gvildeno jas savo kalbos filosofijoje. Vaihingeris pats remiasi Locke'u aptardamas dalelytes: „Taigi Locke'as teisingai suprato, kad dalelytės nurodo subtiliausius minties posūkius ir kartu išreiškia loginės funkcijos suvešėjimą – žodžiu, dalelytės yra kalbinė minčių jungimo priemonė"[150]. Gramatiškai „tarsi" nurodo sąlygos sakinį, parodantį, „kad jame iškelta *sąlyga yra nereali arba neįmanoma*"[151]. Nes daroma prielaida yra neįrodoma ir neatitinka duotos realybės, kuri ir šiaip gali atsiskleisti tik įtraukus pojūčius, tad negali būti tapati šiai veiklai. Bet kaip tik dėl to *„dalelytė 'tarsi' [...] esamą kažką sulygina su to, kas nerealu arba neįmanoma, pasekmėmis"*[152]. Tas „tarsi" sutapatina netapačius dalykus palyginimu, kurio struktūrą Vaihingeris aprašo taip:

> „Als Ob" [„tarsi"], kuriam visai tapatus yra „wie wenn" [...], yra dalelyčių junginys, būdingas visoms kultūringoms kalboms [...] Čia akivaizdi elipsė, kai po lyginamosios dalelytės „wie" [kaip] ir t. t. būna iškritęs visas sakinys, papildytinas mintyse ir numanytinas iš turimų sąsajų. Šis iškritęs sakinys turi dvigubą funkciją: viena vertus, tai yra lyginamosios sąveikos, o antra vertus, hipotetinės jungties antrasis narys; pastaruoju atveju jis atstovauja arba turėtų atstovauti nepriklausomam pagrindiniam sakiniui. Nors susijęs ir su prieš, ir po jo einančiu sakiniu, dažniausiai jis iškrenta. „Į ratą reikia žiūrėti, tarsi [*wie wenn*] jis būtų daugiakampis" reiškia: „Į ratą

[149] *Ten pat*, p. 579.
[150] *Ten pat*, p. 581.
[151] *Ten pat*, p. 585.
[152] *Ten pat*, p. 591.

reikia žiūrėti, kaip [*wie*] reikėtų žiūrėti, jeigu [*wenn*] jis būtų daugiakampis". Aišku, kad vidurinysis sakinys atlieka čia aprašytąjį vaidmenį. Taigi tai yra sudėtingas palyginimas. Paprastu palyginimu susiejamas daiktas su daiktu, faktas su faktu. Ar šis palyginimas paremtas realia giminyste, ar randasi tik iš subjektyvaus idėjų žaismo, kalboje iš pradžių neišreiškiama.[153]

Dalelyčių jungtis nurodo tuščią vietą, pasižyminčią dviem referencijomis: viena vertus, ji – tik palyginimo dalis, antra vertus, ji yra bendrystė, siejanti labai skirtingus – duotąjį ir prasimanytąjį – elementus. Toji tuščia vieta suveda draugėn esamą tikrovę ir pojūčius, valdančius priėjimą prie jos. Tai šaltinis, iš kurio įsivaizduotiniai mintijimai gali prasiskverbti į sąmonę. „Iškritęs sakinys" įsivaizdavimą gali pažymėti tik kaip tuščią vietą, nes „tarsi" struktūroje esantis „palyginimas nėra *tik* tuščias idėjų žaismas – jis turi tam tikrą *praktinį tikslą*, tad gali sukelti pasekmes"[154]. Taigi savo įvairiais pavidalais – kaip palyginimas, jungtis, tikrovės referencija ir pojūtis – „tarsi" parodo, jog pragmatiškai orientuotos sąmonės sąlygomis egzistuoja įsivaizdavimas kartu su galimybe šiai sąmonei apsimesti, kad pojūčiai neatskiriami nuo pačių daiktų. Dalelytė „tarsi" yra sritis, kurioje vaizduotė ir sąmonė veikia viena kitą, nors praktiniam tikslui reikia, kad sąmonė dominuotų, tad įsivaizdavimas sąmonės sandaroje pasireiškia tik kaip tuščia vieta. Ši tuščia vieta parodo, kad vaizduotė sąmonės veiklai gali daryti įtaką, kylančią iš poreikio lyginti tai, kas nepalyginama.

„Tarsi" yra tam tikra relė ta prasme, kad ji įsivaizdavimui suteikia formą, idant atvertų visą gamą galimybių projekciniam priedui. Nes, kaip pabrėžia Vaihingeris, „su '*fiktyvumu*' [...] visada reikia turėti galvoje, [...] kad fikcijos yra tikslingi vaizduotės dariniai – šiuo atžvilgius '*fiktyvus*' yra kas kita negu '*įsivaizduotinis*', nes pastarasis nurodo tik įsivaizdavimo pusę, o pirmasis mūsų vartojama prasme turi esminę tikslingumo ir praktinio siekio priemonės savybę"[155]. Kadangi „tarsi" psichikos ir fenomenų skirtumą dubliuoja sąmonės ir vaizduotės skirtumu, jis turėtų pasišalinti, kad skirtumas būtų galutinai išrištas. Todėl jis yra ir turi išlikti fikcija, nes reali duotybė negali būti organizuojama savimi pačia – tam reikia moduso, neturinčio šio duotumo. Tai daugiau nei vien realybės priešpriešа, nes, užuot jai priešinusis, fikcija įsiterpia į realybę, kad pajungtų ją tikslui, kuris vėlgi nėra realybės dalis.

Kaip struktūrinė formulė, „tarsi" fikcijoje gali įgyti įvairias formas pagal įvykdytinus ketinimus. Pagrindinės Vaihingerio kategorijos – tai *prieštaravimas*, *analogija*, *tarpinė sąvoka*, *lygybės centras* ir *perėjimo punktas*. „Visos tikros fikcijos pasižymi prieštaravimais"[156]. Projekcinis papildas yra prieštaringas, nes pojūčiai negali

[153] *Ten pat*, p. 591.

[154] *Ten pat*, p. 589. Apie „tarsi" kaip „mąstymo tikslų pasiekimą" žr. t. p. Elisabeth Plessen veikalą *Fakten und Erfindungen* (München, 1971), p. 23–24.

[155] Vaihinger, p. 82.

[156] *Ten pat*, p. 75.

būti daiktų savybės. Bet prieštaravimas faktiškumui taip pat teikia pagrindą realybei apskaičiuoti, ir šitaip fikcija įgyja pragmatinį geštaltą, sąlygojama situacijos, kurioje ji turi tapti veiksminga. Vadinasi, prieštaravimas kyla iš lūkesčių, keliamų kiekvienam geštaltui, ir galiausiai pažymi plotmę, kurioje fikcija gali būti pavartota. Nes skirtingai fikciją panaudojant kils skirtingi prieštaravimai, tad prieštaravimas parodo beribį fikcijos gebėjimą įvairiai prisitaikyti.

Analogija skiriasi nuo prieštaravimo tuo, kad teikia klasifikavimo modelį, idant siela „atsiduotų saldžiai suvokimo ir suvoktumo beprotybei"[157], nors būtis nesuvokiama, „nes *suvokti* reiškia: ką nors *kildinti* iš ko nors kito, o būties atveju tai neįmanoma"[158]. Vis dėlto suvokimą valdo siekis nežinomybę priskirti tam, kas pažįstama. Iš to išplaukia, pasak Vaihingerio, kad „pati analogija pasireiškia kaip amžinai nesuvokiamoji"[159]. Epistemologinis argumentas čia pasiduoda antropologinei būtinybei, ir, Vaihingeriui brėžiant epistemologinio požiūrio į fikciją kontūrus, neišvengiamai ima ryškėti pažinimo ribos. Mat, dėl ko psichika kuria kategorijas norėdama suvokti tai, kas ji nėra, gali būti suvokiama tik antropologiškai. *Prieštaravimas* daugiausia sietinas su fikcijos panaudojimu, o štai *analogija* yra grynas „tarsi" įkūnijimas – akivaizdus patirtyje, bet epistemologiškai neužčiuopiamas. *Analogija* – tai atsisakymas priimti nesuvokiamumą, nors jis pripažįstamas ta prasme, kad visas primestas suvokimas yra regimybė. Tačiau suprasti ką nors apsimetant yra pragmatinė būtinybė, taikoma ne į įžvalgą, o į produkavimą.

Šis procesas negali išsiversti be tokių fikcijos tipų kaip *tarpinė sąvoka* ir *lygybės centras*. *Tarpinė sąvoka* sumanoma tam, kad sumažėtų „plyšys tarp apercepcijos masės ir to, į ką ji taikoma", kaip kad „atome", kuris yra „empirinė medžiaga apskaičiuojamų masės vienetų forma"[160]. Naudos, kurios laukiama iš idėjos, apdorojančios „apercepcijos masę", atžvilgiu nesvarbu, kaip konkrečiai tarpininkaujama. *Tarpinės sąvokos* pateisinamos „išorine, grynai metodine nauda"[161], ir, kaip aišku iš atomo pavyzdžio, jos tėra konstruktai, kurie, priešingai nei hipotezės, nesiekia pajungti tikrovės iškeltoms prielaidoms, o tik veikia kaip „lyginamoji apercepcija"[162] – tai reiškia, kad jos nėra nei grynas palyginimas, nei tikra analogija, o kažkas tarp jų. „Tarsi" vienodai modifikuoja ir palyginimą, ir analogiją, tad *tarpinės sąvokos* pasireiškia kaip modeliai, kurie vis dėlto negali pateikti informacijos apie tai, ką jie modeliuoja[163]. Todėl modelių kūrimas yra tik išankstinė supratimo sąlyga ir negali paaiškinti to, ką taikomasi suprasti.

Tarpinė sąvoka labiau susijusi su „apercepcijos mase", o *lygybės centras* – su

[157] *Ten pat*, p. 315.
[158] *Ten pat*, p. 94.
[159] *Ten pat*, p. 315.
[160] *Ten pat*, p. 157.
[161] *Ten pat*, p. 573.
[162] *Ten pat*, p. 161.
[163] Plg. Merrell, p. 86.

pojūčiu. Kadangi psichika visada siekia pusiausvyros, fikcija, kaip *lygybės centras*, „palengvina ir pagreitina *atskirų pojūčių palyginimą*"[164]. Mat „psichika yra *nuolat save tobulinanti mašina*, vykdanti tikslą kuo saugiau, sparčiau ir kuo mažesnėmis energijos sąnaudomis *atlikti gyvybę palaikančius organizmo judesius*"[165]. Šis prasimanytas psichikos sulyginimas su tuo, kas ji negali būti, sukelia pojūčių diferenciaciją, būtiną apdoroti psichikoje vyraujančią įtampos būseną. Šitaip pojūčiai vis labiau iškeliami į sąmonę, o tai leidžia sparčiau apskaičiuoti duotybės duomenis ir atpalaiduoti psichiką. Nes paspartinus vėl atsisakoma *lygybės centrų*, kai jie įvykdo savo funkciją. „Kaip kad svertas, atlikęs savo darbą, padedamas į šalį [...] taip ir *kiekviena mąstymo priemonė* padedama į šalį, padariusi, kas jai privalu"[166]. Kadangi *lygybės centrai* tokį darbą palengvina, jų seką reikia paspartinti, kad save tobulindama psichika galėtų apimti vis daugiau naujų palyginimų.

Dėl to fikcijos ne tik labai nusidėvi, bet ir pasireiškia kaip *mąstymo perėjimo punktai*. „Galutinis loginis požiūris į fikcijas yra ir pasilieka traktuoti jas kaip mąstymo *perėjimo punktus*. Bet mes *visą mąstymą* su visais jo pagalbiniais aparatais, įrankiais ir priemonėmis, taigi *visą* žmogaus *teorinę elgseną*, aiškinome tik kaip pereinamąjį punktą – ir kalbėdami apie *įprastinę* veiklą, ir apie idealiai suprantamą *etinį* veiklos būdą"[167]. Būdamos *perėjimo punktai*, fikcijos yra „šarnyrai", jungiantys ir atskirus pojūčius, ir vėlgi pojūčius su fenomenais. Bet sujungusios jos turi išnykti, kad išliktų fikcijomis ir netaptų reikalų padėtimis ar netgi pačiais daiktais; nors produktyvios jos daugiausia būtent tuo, ką įgyvendina. Kaip *perėjimo punktai* jos labiausiai priartėja prie savo, kaip vien projekcinių priedų, prigimties. Jų turinys minimalizuojamas, ir tai išryškina jų esminį funkcionalumą, vykdomą katalizės poveikiu.

Šios skirtingos „tarsi" formos atskleidžia neabejotinus struktūrinio modelio bruožus. Iš esmės „tarsi" yra struktūra, sudaryta iš struktūrų, kintančių pagal vyraujantį pragmatinį kontekstą. Nors Vaihingerio terminija neokantinė, šis struktūrinis modelis išsiskleidžia į atvirą taksonomiją. Tai rodo faktas, kad plati Vaihingerio studija vis labiau virsta fikcijų katalogu, kuriame jų gausa paskandina ir kokybinius, ir funkcinius tarpusavio skirtumus. Susidaro įspūdis, jog šitaip kaupiant pavyzdžius kuriama kritinė masė, kuria norima neginčijamai įrodyti, kad, išskyrus pojūčius bei „nekintamą fenomenų seką ir koegzistavimą", viskas yra fikcija. Tai leidžia Vaihingeriui išskleisti platų iš fikcijos kylančių poveikių spektrą, bet „istoriniai patvirtinimai", kurių jis ieško baigiamojoje dalyje remdamasis daugiausia Kantu ir Nietzsche, rodo, kad fikciją jos funkcija pateisina, bet nepaaiškina. Pasitelkdamas Kanto „tarsi", Vaihingeris pasisavina jo esminį dvilypumą. Kantui šis dvilypumas, Henricho žodžiais, gali reikšti štai ką:

[164] Vaihinger, p. 184.
[165] *Ten pat*, p. 178.
[166] *Ten pat*, p. 185.
[167] *Ten pat*, p. 176.

> Tai, kas priimama „tarsi" būtų tikra, gali turėti tą patį poveikį kaip ir įžvalga, bet tik žinant, kad tai yra ne tiesos, o vien naudojimo būdo dalykas. Bet jis gali turėti ir tokią prasmę, kuri lemiamu punktu būtų visiškai priešinga šiam traktavimui: tai, ko mes negalime pagrįsti, bet kas iš protingos būtybės visumos kyla kaip primygtinė tezė, – į tai galime orientuoti savo gyvenimą, tarsi tai būtų pagrįstas žinojimas. Teisingai manome, kad tai, ką šitaip priimame, ir tai, kas yra tikra, susieina vienas į kitą [...] Pirmas būdas išspręsti šią dviprasmybę veda tiesiai į Nietzsche's pateiktą sąmonės padėtį. Vaihingeris pagrįstai pavadino savo fikcijos teoriją – artimesnę Nietzsche's, o ne Kanto mąstysenai – „Tarsi filosofija"[168].

Ir Nietzsche's regimybės samprata kaip steigiamasis pasaulio principas, ir Vaihingerio „tarsi" neišvengia dilemos, kai, sufikcinant visus postulatus, pats šis veiksmas tampa tokiu postulatu. Nuo Nietzsche's Vaihingeris nukrypsta tik tiek, kad pojūčius bei „nekintamą fenomenų seką ir koegzistavimą" jis laiko duotybe, tad to, kas yra, atžvilgiu fikcijos „teoriniu požiūriu tiesiogiai pripažįstamos klaidingos, bet yra pateisinamos ir gali būti apibūdintos kaip „praktiškai teisingos", kadangi tam tikru būdu mums tarnauja"[169]. Net jeigu fikcijose ir glūdi įsisąmoninimas, kad jos – klaidingos idėjos, jos yra tikros ta prasme, kad liudija savo klaidingumą. Vis dėlto tuo pat metu jos yra klaidingos palyginti su pojūčių ir fenomenų realybe, bet būtent šis „klaidingumas" suteikia joms jų praktinę tiesą, kol jos nieko neaiškina. Šiuo atžvilgiu Vaihingeris skiriasi ir nuo Kanto, ir nuo Nietzsche's, ir nuo struktūralizmo: nuo Kanto tuo, kad jo „tarsi" nėra būtina alternatyva ribotai pažinimo galiai; nuo Nietzsche's – kadangi fikcija jam neįkūnija steigiamojo principo; ir nuo struktūralizmo – kadangi funkcija pirmesnė už struktūrą, tad „tarsi" pasireiškia skirtingai pagal savo pragmatiškai nulemtą kontekstą.

Mūsų dabartiniams tikslams už šias istorines paraleles svarbesnė forma, kurią įgyja fikcija, tematizuota filosofiniame diskurse. Jeigu „tarsi" laikome matrica, funkcionuojančia įvairiuose fikcijos tipuose (*prieštaravime, analogijoje, tarpinėje sąvokoje, lygybės centre* ir *perėjimo punkte*), matome, kad visi jie yra atskaitos sistemos, skirtos apskaičiuoti ir apdoroti realybę. „Tarsi" kuria referencijos sąlygas, leidžiančias priartėti prie nesuvokiamos realybės, nes vartosena, kaip ir aiškinimas, pateikia tam tikras premisas, kurios tyrinėjimo požiūriu turi būti daug lankstesnės negu pažinimo postulatai. Užuot skirsčiusi, fikcija turi apimti ir pojūčius, ir fenomenus, kad pagal poreikius išskleistų pragmatiniame kontekste reikiamą dubliavimo žaismą. Todėl minėtuose fikcijos tipuose skirtumas tarp pojūčių ir fenomenų užglaistomas, net jeigu kokia nors konkrečia forma jis esamas: *prieštaravime* tai plotmė, leidžianti prisitaikyti prie įvairių situacijų; *analogijoje* – apgaulinga regimybė; *tarpinėje sąvokoje* – konstruktas; *lygybės centre* – įtampa; *perėjimo*

[168] Dieter Henrich. „Versuch über Fiktion und Wahrheit" // *Funktion des Fiktiven* (Poetik und Hermeneutik, X). Red. Dieter Henrich ir Wolfgang Iser. München, 1983. P. 516. Žr. t. p. Ernst Adickes. *Kant und die Als-Ob Philosophie*. Stuttgart, 1927. P. 99–134.
[169] Vaihinger, p. XV.

punkte – sąveika. Taigi skirtybė perveria visus fikcijos tipus, pasislinkdama pagal jų naudojimo poreikius, ir jos kintantys sudaiktinimai sudaro registrus, pagal kuriuos realybė apskaičiuojama.

Tačiau net konkretus sudaiktinimas dar išlaiko dvilypį fikcijos pobūdį, nes išspręstas skirtumas fikciją padaro kartu neautentišką ir praktišką: neautentišką dėl to, kad išspręstas skirtumas dar tebesireiškia tiesos ir pagrįstumo neigimu; o praktišką tuo, kad neautentiškas darinys tampa kintama atskaitos sistema daugybei modelių, pagal kuriuos pojūčius galima projektuoti kaip fenomenų savybes. Tačiau čia neapmąstomas „tarsi" dubliavimas ir jo sudaiktinimas įvairiuose fikcijos tipuose. Tematizuotos fikcijos pagrindą apskritai vengiama apmąstyti, nes tai reikštų fikcijos aiškinimą. Vadinasi, arba būtų postuluojama transcendentinė pozicija siekiant predikuoti fikciją, arba pats paaiškinimas būtų laikomas fikcija, o tai neįmanoma, nes fikcijos neaiškina. Jeigu „tarsi" yra galutinė [instancija], jo negalima apibrėžti. Darinyje „tarsi" pasireiškianti pojūčių ir fenomenų skirtybė tebėra neprieinama, ir taip į pirmą planą iškyla antropologinis pažinimo pamatas, skatinantis begalę galimų sprendimų, kurių veiksmingumas įrodomas pagal pragmatines situacijos reikmes.

„Tarsi" atsiskleidžia kaip iš esmės beribis fikcijos tipų katalogas, teikiantis pagrindą paradigmoms, kurios gali būti tik modeliai, nes jos negali informuoti apie tai, ką jos modeliuoja. Todėl paradigmos visada privalo sėkmingai funkcionuoti, jas reikia pagrįsti, o tai tam tikra prasme priklauso nuo konkrečiam modeliui suteikiamo pritarimo. Vadinasi, fikcijos yra gausiai „vartojamos", nes jų situacinis veiksmingumas gali būti stabilizuotas tik kolektyviniu pripažinimu. Tai, kad kontekstinė vartosena ir požiūris į fikciją yra glaudžiai susiję, fikcijos tematizavimą paverčia trikampiu santykiu: tikslingumo, vartosenos ir požiūrio. Per tikslingumą pateikiami pragmatiniai reikalavimai, vartosena nustatomas pasitelktų idėjų veiksmingumas, o per požiūrį gaunamas pritarimas, būtinas sėkmei.

Šių trijų dalių sąveika visų pirma parodo, kad fikcijos negalima pagrįsti ontologiškai. Be to, aišku, kad fikcijos, darydamos ką nors įmanomą, turi performacinį pobūdį. Galiausiai sąveika atskleidžia, kad „tarsi" sudaiktinimą lemia iškilę poreikiai ir tada „tarsi" tampa naudojimo referencija. Tačiau šis pragmatikos dominavimas nuslepia išradingumo paskatos jėgą, kuri būdinga dubliavimui, bet negali kilti iš pragmatinio konteksto, nes į jį reaguoja. „Tarsi" generuoja neužbaigtą fikcijų tipų eilę, o jos savo ruožtu skleidžia taip pat beribį kiekį modelių. Visa tai yra projekcinio priedo apraiškos – jį galima suvokti tik per jo funkciją arba, geriausiu atveju, per būtinybę. Teiginys, kad tai kyla iš prasimanančios sąmonės arba iš vaizduotės, šiame kontekste gali reikšti tik bėgimą į *asylum ignorantiae*.

Vaihingerio fikcijos teorija nepateikia išradingumo hermeneutikos, nors palyginti su Benthamu ji daug smulkiau aptaria sąlygas, leidžiančias įvertinti fikcijos funkciją. Fiksuodamas šią funkciją, Vaihingeris pačią fikciją padaro pažinimo objektu, ir ji iškyla kaip ypatingas hibridas. Jos veiksmingumas glaudžiai susijęs

su jos klaidingumu. Šiuo atžvilgiu senoji fikcijos kritika dar laikosi, bet tik lingvistiškai, ir iš dalies dėl to jos teigiamas vertinimas dar įspūdingesnis. Prabilus apie fikciją epistemologiškai, įžvalga sugebėjo pramušti senojo leksikono barjerus. Todėl Vaihingeris, siekdamas įteisinti savo atradimą, vadovavosi privaloma apibrėžimo tradicija. Tačiau jis apibrėžė tik tam tikrą fikcijos vartoseną ir todėl – galbūt *malgré lui* – tuos apibrėžimus išpūtė, nes tik šitaip su paveldėtomis nuostatomis galėjo kalbėti apie fikciją.

5. Fikcija kaip diferencialas: Nelsonas Goodmanas ir konstruktyvizmas

Vaihingeris aiškino apmąstęs Kanto įžvalgas iki jų loginės baigmės, pateisindamas prieštaringus mąstymo darinius ir proto idėjas, jam atrodančius kaip euristinės fikcijos. Šis argumentas dar buvo grindžiamas epistemologine subjekto ir objekto perskyra, kurios Vaihingeris, nors ir kalbėdamas apie „nekintamos fenomenų sekos ir koegzistavimo" neperprantamumą, neatmetė. Šios perskyros atsisakyta Nelsono Goodmano konstruktyvistiniame metode, išplėtotame jo knygoje „Pasaulių darymo būdai":

> Apie šią knygą galvoju kaip priklausančią vyraujančiai moderniosios filosofijos tendencijai, prasidėjusiai, kai Kantas pasaulio struktūrą iškeitė į sąmonės struktūrą, ir pratęstai, kai C. I. Lewisas sąmonės struktūrą iškeitė į sąvokų struktūrą ir kai dabar sąvokų struktūra keičiama į keleto simbolių sistemų – mokslų, filosofijos, menų, percepcijos ir kasdienio diskurso – struktūrą. Tai judėjimas nuo vienintelės tiesos bei fiksuoto turimo pasaulio prie teisingų ir netgi prieštaringų daromų pasaulių variantų įvairovės[170].

Kadangi tuo pat metu egzistuoja keli pasaulio variantai, pasaulio darymas atsiduria šios „konstrukcionalistinės orientacijos"[171] centre. Šiuo atveju plyšys, kuris Benthamui ir Vaihingeriui reiškė būtinybę kurti fikcijas, tampa visai nereikšmingas. Suvokęs fiktyvius esinius kaip kalbinius įvardijimus, Benthamas, laikydamasis vyraujančio pažintinio skepticizmo, stengėsi įrodyti, kad galima kalbėti tik apie daiktų apraiškas, o Vaihingeriui, pojūčius laikiusiam galutine apčiuopiamos tikrovės nuosėda, fikcija buvo priemonė, kuria apdorojama tai, kas nesuvokiama.

Tačiau koks yra fikcijos statusas, kai toks plyšys nebegrindžia jos būtinybės? Goodmanui iš pat pradžių rūpi, „Kaip interpretuoti tokius terminus kaip *realus, nerealus, fiktyvus* ir *galimas*"[172]. Pasaulio darymas prieštarauja *realaus* ir *nerealaus* alternatyvoms ir iš tikrųjų turi jų atsikratyti, nes pasauliai nedaromi iš „nekon-

[170] Nelson Goodman. *Ways of Worldmaking*. Hassocks, 1978. P. X.
[171] *Ten pat*, p. 1.
[172] *Ten pat*, p. 2.

ceptualizuotos realybės"[173]. Paradoksalu, kad tradicinė realybės ir fikcijos priešprieša Vaihingerio filosofijoje išliko per jo visuotinį sufikcininimą ir ji vyravo vien todėl, kad manyta esant tokį dalyką kaip objektyviai duota tikrovė. Goodmano požiūriu, „fiktyvus" atsipalaiduoja netgi nuo koreliacijos su „realiu" ir siejasi su „galimu", kuris jau netraktuotinas kaip realybės užgožimas. Todėl kyla klausimai: „Kokia gi prasme yra daug pasaulių? Kas skiria autentiškus pasaulius nuo neautentiškų? Iš ko pasauliai padaromi? Kaip jie padaromi? Kokį vaidmenį juos darant turi simboliai? Ir kaip pasaulių darymas susijęs su pažinimu?"[174] Norint atsakyti į šiuos klausimus, pasaulių darymą reikia skirti nuo galimų pasaulių sampratos, išplėtotos modalinės logikos.

Generuoti pasaulių variantai nėra galimos *vienintelio* pasaulio alternatyvos – jie visi turi tą patį statusą ir nėra nei galimi, nei negalimi numanomo „realaus" pasaulio atžvilgiu. Galimų pasaulių teorija Goodmanui nepriimtina daugiausia dėl to, kad ji fiziškai realų pasaulį paverstų atskaitos tašku kitiems pasauliams, kurie būtų fiziškai galimi arba negalimi[175]. Nepaisant to, kad net fiziškai neįmanomas pasaulis gali turėti požymių, darančių jį pasauliu[176], pats realumo santykis su galimumu taip pat suponuoja normatyvinį pasaulių vertinimą: „Reikalauti, kad viskas būtų redukuojama vien į fiziką ar kokį kitą vieną variantą, – vadinasi, atsisakyti beveik visų kitų variantų"[177]. Taigi Goodmanui yra *tik* pasaulių variantai be „ko nors tvirto po jais"[178]. Pasauliai daromi iš pasaulių: „darymas – tai perdarymas"[179].

Bet koks padarytas variantas yra ir realus, ir aktualus – ir tai tiek pat pasakytina apie meno kūrinius kaip ir apie mokslo teorijas. Jeigu „nerealus" ir „galimas", kaip pasaulių predikatai, pašalinami, mums lieka tik pradinė sąrašo pora:

[173] Hilary Putnam. „Reflections on Goodman's *Ways of Worldmaking*" // *Journal of Philosophy*, 76 (1979). P. 611.

[174] Goodman. *Worldmaking*, p. 1.

[175] Žr. t. p. Thomas G. Pavel. „'Possible Worlds' in Literary Semantics" // *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 34 (1975). P. 165–175. Čia pabrėžiama, kad galimi literatūros pasauliai – nors jų ir negali nulemti aktualūs pasauliai – vis dėlto tikrai yra pasauliai. „Taigi mes turime literatūros kūrinį, kurio kai kurie teiginiai galimi *de re*, o kai kurie negalimi *de re* aktualaus pasaulio atžvilgiu, ir skaitytoją, kuris, nors ir galėdamas, neatskiria šių dviejų teiginių tipų" (p. 174).

[176] Žr. Doreen Maitre knygą *Literature and Possible Worlds* (London, 1983), nors jos labai apibendrinti aprašymai ne itin prisideda prie būtino diferencijavimo. Nicholas Wolterstorffas veikale *Works and Worlds of Art* (Oxford, 1980) pateikia daug informacijos apie tokį klasifikavimą. Įdomių perskyrų pateikta Félixo Martínez-Bonati straipsnyje „Towards a Formal Ontology of Fictional Worlds" (*Philosophy and Literature*, 7 [1983]), p. 182–195. Labai pravarčią visos problemos apžvalgą pateikė Jonathanas Hartas straipsnyje „A Comparative Pluralism: The Heterogeneity of Methods and the Case of Fictional Worlds" (*Canadian Review of Comparative Literature*, 15 [1988]), p. 320–345.

[177] Goodman. *Worldmaking*, p. 5. Žr. t. p. Putnam, p. 603.

[178] Goodman. *Worldmaking*, p. 6, 96.

[179] *Ten pat*, p. 6.

„fiktyvus" ir „aktualus". Kaip šiuodu susiję tarpusavyje? Vieno pasaulio varianto statymas priklauso nuo kitų griovimo, ir iškomponavimo bei komponavimo dvilypumas turi kitokį statusą negu atsirandantis variantas: jeigu pastarasis yra „aktualus", tai persikeitimus tarp variantų galima pavadinti „fiktyviais". „Dingus klaidingai tvirto pagrindo vilčiai, – aiškina Goodmanas, – pasaulį išstūmus pasauliams, kurie tėra variantai, substancijai sutirpus į funkciją ir duotybę pripažinus kaip tai, kas imama, mums kyla klausimas, kaip pasauliai padaromi, išbandomi ir pažįstami."[180] Vietoj duotų faktų tėra padaryti variantai, ir šis „faktiškumas" pasirodo besąs „faktas iš fikcijos"[181]. Fikcijos samprata vėl keičiasi.

Fikcija nebegali būti „fiktyvus esinys", nes, būdama „faktų fabrikavimas"[182], ji nėra esinys ir nėra iš esmės susieta su kalba. Benthamo fikcijos samprata dar atitiko jo paveldėtą pozityvizmą, nes fikcija turėjo būti taip pat materialiai apčiuopiama kaip ir neginčijama faktų duotybė. Būdama kalba, ji turėjo apibrėžtą geštaltą, bet kartu Benthamas matė ją kaip „esinį", turintį įpavidalinti kitus „esinius". Tad nenuostabu, kad jam buvo sunku paaiškinti konkretų „fiktyvių esinių" pritaikymą[183].

Vaihingeris taip pat atkakliai laikėsi minties, kad fikcija turi tvirtą struktūrą, nors nebemanė, kad ji išskirtinai susieta su kalba. Tačiau materialaus pagrindo neturinti fikcija Vaihingeriui irgi buvo neįsivaizduojama, tad jis ją lokalizavo idėjų sferoje. Taip darydamas jis ignoravo probleminį klausimą, ar šitaip grindžiama idėja, kurią jis laikė kilusia iš pojūčio, nėra taip pat sufikcinama kaip ir kalba – Benthamo „fiktyvių esinių" nešėja. Tokios pasekmės nebuvo nei Benthamo, nei Vaihingerio orbitoje, nes, pagal jų epistemologinius požiūrius, fikcijai reikėjo materialaus pagrindo. Bet net kritinis pozityvizmas, kuriam jie buvo įsipareigoję, kalbą ir idėją laikė realijomis, kuriose gali būti įsitvirtinusi fikcija, ir tiesiog neklausė, ką fikcija gali pridaryti šitaip įsitvirtinusi.

Taigi, Goodmano požiūriu, fikcija gamina faktus, kadangi faktai – ir čia jis perima Norwoodo Hansono plėtotą argumentaciją[184] – visada būna „su teoriniu krūviu". Šis požiūris atmeta ne tik materialų fikcijos pagrindą, bet ir Vaihingerio priskirtą funkciją, įgalinančią mus apdoroti realiją, kuri šiaip jau pažinimui neprieinama. Vaihingerio hibridinis darinys „tarsi" tiesiog ištirpsta. Mat šioje fikcijos sampratoje dar šmėžuoja ankstesnioji fikcijos kaip apgaulės kritika, nors fikcija pateisinama tuo, kad ji atpažįstama kaipo tokia. „Tarsi" yra hibridas ta prasme, kad apdorodamas jis apsimeta esąs tuo, ką vėliau apdorotasis atmeta kaip sąmoningai klaidingą idėją. Tai, kad iš to apskritai išeina kažkas teisinga, kartkarčiais Vaihingeriui atrodė kaip „paslaptis [...] siekiant tikslo"[185].

[180] *Ten pat*, p. 7.
[181] *Ten pat*, p. 102–107.
[182] Žr. 6 sk., p. 91–107.
[183] Žr. *Bentham's Theory of Fiction*, p. 116–117.
[184] Žr. Goodman. *Worldmaking*, p. 96–97.
[185] Vaihinger, p. 185.

O štai „faktas iš fikcijos" nurodo ne ko nors duoto, nors ir užtemdyto, apskaičiavimą, o pasaulio variantų konstitavimą. Šiame fone, Vaihingerio terminija teigiant, kad fikcijomis apskaičiuojama ir apdorojama, atsiskleidžia kaip neišdildomai dviprasmiška: juk apdorojimas – tai neryžtingas pasaulio konstitavimas, kuris lieka su trūkumu, kadangi „nekintama fenomenų seka ir koegzistavimas" Vaihingeriui yra iš anksto duoti dalykai.

Jeigu fikciją laikome priemone įvairiems pasaulio variantams konstituoti, tai aišku, kad ji pati negali turėti tvirtos struktūros ir būti priešprieša jau duotai realybei – ji turi būti veiksminga pasaulių variantuose. Ką tada galvoti apie fikciją, kuri fabrikuoja faktus iš pasaulio variantų tam, kad darytų kitus pasaulio variantus? Tokį konstitavimo procesą vargu ar gali įgyvendinti tvirti materialiai pagrįstų esinių dariniai, nes jie neišvengiamai įtrauktų transcendentinę poziciją, iš kurios būtų galima stebėti visus variantus. Goodmanui nėra jokio taško anapus variantų, ir tai, be kita ko, leidžia jam išvengti pavojaus, kuriam kartais pasiduoda konstruktyvistai, – šią pagundą Jerome'as Bruneris aprašė taip:

> Mes kuriame realijas perspėdami, skatindami, tituluodami, įvardydami ir tuo, kad žodžiai mus kviečia kurti pasaulyje juos atitinkančias „realijas". Konstitutyvumas suteikia žodžių įkūnijamoms sampratoms išoriškumą ir regimą ontologinį statusą – pavyzdžiui, teisei, bendrajam šalies produktui, antimaterijai, Renesansui. Būtent tai skatina mus statyti prosceniumą savo teatre ir vis tiek gundo užmėtyti akmenimis piktadarį. Labiausiai užsimiršę, mes visi tampame *naiviais realistais*, tikinčiais ne tik, kad *mes* žinome, kas yra „ten", bet taip pat kad tai yra ten ir *kitiems*. Carol Feldman vadina tai „ontiniu dempingu" – kai savo sąmonės procesus paverčiame produktais ir suteikiame jiems realumą kokiame nors pasaulyje[186].

Fikcijos Goodmanui nėra nei sampratos, nei struktūros, nei esiniai – jos yra pasaulių darymo iš pasaulių „būdai". Šie būdai nerizikuoja galimu sudaiktinimu, nes jie įkūnija tik *modus operandi*[187]. Kaipo tokie, jie negali būti tvirti arba visiškai

[186] Jerome Bruner. *Actual Minds, Possible Worlds*. Cambridge/Mass., 1986. P. 64–65.

[187] Žr. Goodman. *Worldmaking*, p. 7–17. Savo knygoje *Of Mind and Other Matters* (Cambridge/Mass., 1984. P. 16–17) tokių diferenciacijų prigimtį jis aprašo kone manifesto stiliumi:

> Ryškus kontrastas universalizmui yra tai, ką aš vadinu *diferencializmu*. Čia įvairios kalbinės ir nekalbinės simbolių sistemos, kurias reikia apdoroti pritaikant įvairius įgūdžius, skiriamos viena nuo kitos ir siejamos tarpusavy pagal tikėtinai reikšmingus požymius. Susidariusi dalinė ir hipotetinė įgūdžių sistematizacija yra išbandoma klinikinių bei laboratorinių stebėjimų ir pati juos išbando. Gaunami duomenys gali patvirtinti arba kvestionuoti teorinio karkaso tinkamumą; be to, atsižvelgiant į teoriją, duomenis kartais galima nušviečiamai reinterpretuoti. Ieškoma ne universalių ypatybių, o reikšmingų skirtumų – ir tada ieškoma anatominių bei nervinių koreliatų. Netvirtinama, kad pastebėti skiriamieji požymiai yra vieninteliai arba vieninteliai reikšmingi, arba kad tam tikrų rūšių simbolinių sistemų negalima išmokti kaip pirminių sistemų. Bet kai kurie simbolinių sistemų tarpusavio skirtumai – pavyzdžiui, tarp „skaitmeninių" kalbinių ir „analoginių" nekalbinių sistemų – būna tokie, kad drąsiai įsivaizduojama ir ieškoma skirtingų mechanizmo tipų, tinkamų apdoroti šių skirtingų rūšių sistemas.

atviri sąmonei. Jie nurodo kelią, pateikia priemones pakeisti pasaulio variantus į kitus variantus, bet, kad ir kokias turėtų bendras savybes, jų negalima kildinti iš kokio nors substrato. Iliustruodamas tai, Goodmanas cituoja ir papildo Woody Alleno pastabą: „Ar mes galime iš tikrųjų 'pažinti' visatą? Dieve mano, pakankamai sunku susigaudyti Kinų kvartale. Tačiau klausimas toks: ar ten yra kas nors? Ir kodėl? Ir kodėl turi kilti toks triukšmas? Galų gale nėra abejonės, jog vienintelė 'realybės' ypatybė yra ta, kad jai stinga esencijos. Tai nereiškia, kad ji neturi esencijos, bet jai tiesiog stinga jos"[188].

Pasitelkęs kaip pavyzdį ikisokratikus, Goodmanas parodo, kaip kiekvienas sukonstruotas pasaulis kyla iš įsiveržimų į jo pirmtakų sistemas. Naujieji dariniai tampa alternatyviomis sistemomis, bet jie nediskredituoja ankstesniųjų, nes kiekviena sistema yra tiesiog kitas variantas. Remtis visada galima tik interpretuojamu pasauliu ir niekuo kitu, tad pasaulio variantams nėra kitos alternatyvos kaip tai, ką Goodmanas vadina „tuštuma [...] ir [...] visišku vadinamojo dirbtinumo pašalinimu [, kuris] paliktų mus tuščiomis galvomis ir tuščiomis rankomis"[189]. Jeigu tuštuma yra vienintelė įsivaizduojama pasaulių darymo alternatyva, kyla klausimas, iš kurgi randasi pasaulių darymo būdai – šis iš principo neribotas ir nesibaigiantis variantų performulavimas. Nominalistinė Goodmano pozicija čia nelabai pripažįsta paaiškinimo, vis dėlto jis pamini, jog „kad ir ką dar būtų galima pasakyti apie šiuos organizavimo modusus, jie yra ne 'randami pasaulyje', o *įvedami į pasaulį*. Pasaulio darymas – tai tvarkymas, taip pat visumų bei rūšių komponavimas, iškomponavimas ir persvėrimas"[190]. Kadangi visiems variantams būdingi veržimosi į išorę ir į kitus variantus modusai, būdą galima traktuoti kaip skirtumą. Stingant „esencijos", skirtumas iškelia gausybę variantų ir funkcionuoja kaip performulavimo varomoji jėga.

Kas konkrečiai „įveda" šiuos „būdus" į pasaulio variantus? Goodmanas palyginti mažai apie tai kalba, nors kai kurie pasakymai, regis, rodo, kad tai atlieka subjektas: „Mes pradedame kaskart nuo kokio nors seno varianto ar pasaulio, kurį turime po ranka ir kurio esame prisisotinę, kol neprisisemiame ryžto ir įgūdžių, kad perdarytume jį iš naujo"[191]. Taigi atrodytų, kad pasaulio darymo būdai yra ekstencijos, kuriomis mes veržiamės už turimo varianto ribotumų. Kadangi visi variantai yra „pasaulių darymo būdų" padariniai, pasauliai visada yra sufabrikuotas faktiškumas. Jeigu taip, tai Goodmanas negalėtų išsisukti neaprašęs

Ši skirtumo forma visai kitokia negu pasiūlyta Aleidos Assmann straipsnyje „Fiktion als Differenz" (*Poetica*, 21 [1989]), p. 239–260. Nors ji taip pat remiasi konstruktyvizmu, bet imasi aiškinti, kad fikcijos samprata „savo ilgoje istorijoje buvo siejama su labai skirtingomis priešybėmis. Ji visada būdavo apibrėžiama kaip skirtinga nuo ko nors kito, ir tas „kitas" būdavo labai įvairus" (p. 240).

[188] Goodman. *Worldmaking*, p. 96.

[189] *Ten pat*, p. 100.

[190] *Ten pat*, p. 14.

[191] *Ten pat*, p. 97.

veikimo modusų, reguliuojančių pasaulių darymo procesą. Bet kadangi šie modusai negali būti tapatūs tam, ką jie sukuria, rezultatus jis vadina „faktu iš fikcijos", kad atskirtų produktą nuo produkavimo proceso. Ši perskyra galutinai sužlugdo kitą perskyrą – tarp fikcijos ir tikrovės. Nes dabar nebegali būti jokios tikrovės be fikcijos, kuri, kaip visų pasaulio versijų pertvarkymas, tampa integralia viso faktiškumo sąlyga.

Šis požiūris į fikciją labai skiriasi nuo Vaihingerio minties, kad projekciniais priedais apdorojami nepriklausomi fenomenai ir kad taip nepažinus išorinis pasaulis įtraukiamas į suvokiamumo erdvę. Vaihingeris mažai ką tepasako apie projekcinių papildų veikimo modusus. Jis mąsto pozicijų terminais, o Goodmanas, mąstydamas santykių terminais, kur kas labiau susitelkia į fikcijos veikimo pobūdį, kurio Vaihingeris neneigė, bet kuriam tegalėjo skirti nedaug dėmesio, nes jam fikcija reiškėsi tipais ir modeliais. Goodmanas aiškina priešingai: „kaip kad reikšmės išnyksta užleisdamos vietą tam tikriems santykiams tarp terminų, taip ir faktai išnyksta užleisdami vietą tam tikriems santykiams tarp variantų"[192].

Santykių sureikšminimas kyla iš dvilypės referencijos: jie kartu ir sieja, ir atskiria pasaulio variantus. Todėl pasaulio darymo būdai yra katalizatoriai, sukeliantys nuolatinę slinktį nuo skirtumo prie santykio ir atvirkščiai ir persmelkiantys pasaulio variantus kaip tam tikras diferencialas. Tad faktai tėra galutiniai tam tikro proceso produktai. Kadangi vienintelė tokių sufabrikuotų faktų alternatyva yra „tuštuma", toks procesas negali turėti jokios transcendentinės steigties. Štai todėl Goodmanas paaiškina: „Mano dėstymas, kad faktai rodo, jog faktai sufabrikuoti, žinoma, irgi yra fabrikacija"[193]. Kadangi konstitutyvus principas, grindžiantis jo teoriją, ir pats yra konstruktas, galima įsivaizduoti pasaulio variantų kūrimą tokiais pat konstruktais, kurių negalima atskirti nuo to, ką jie sukuria, tad jie ir nieko nepaaiškina, nors gali labai daug sukurti. Bandant paaiškinti patį konstruktą, išryškės tik požiūrio taškas, iš kurio jis nusakomas, bet šis taškas, pasidarytas norint paaiškinti, pats turi konstrukto pobūdį. Čia galime lokalizuoti ir Benthamo, ir Vaihingerio fikcijos teorijų silpnąsias vietas.

Pasaulio variantų nereikia aiškinti – juos reikia perdirbti pagal vyraujančius poreikius. Tačiau perdirbti įmanoma tik jeigu konkretaus varianto sistemoje yra bent viena tuščia vieta, kurią galima užimti. Tokia tuštuma būtų fikcija grynai Goodmano vartojama šio termino prasme: „tiksliai kalbant, fikcija negali būti kokia nors neaktuali, kadangi nieko neaktualaus nėra, jokių tik galimų arba negalimų pasaulių; nes sakyti, kad kažkas yra fiktyvu, bet neaktualu, – tai tas pats, kas sakyti, *kad yra kažkas toks, kokio dalyko nebūna* [...] Taigi fikcija, kad ir kokia klaidinga ar neįprasta, visada susijusi su aktualumu, jeigu iš viso su kuo nors

[192] *Ten pat*, p. 93.
[193] *Ten pat*, p. 107.

susijusi“[194]. Taigi fikcijos negalima atskirti nuo jokio aktualaus varianto – savo dvilypiu atskyrimo ir jungimo veikimu ji tampa kiekvieno varianto integralia dalimi, nes sąlygoja atskirų variantų iškomponavimą ir komponavimą. Ar tai fikciją paverčia seniai prarasto substrato pakaitalu, o gal net atskleidžia ją kaip „tuštumą“ už pasaulių daugio? Goodmano nominalizmui tokie klausimai, žinoma, nepriimtini. Jo pasaulių darymo būdų *modus operandi* atmeta net negatyvų sudaiktinimą, kuris virstų transcendentinio postulato įkūnijimu.

Vis dėlto pasaulio variantai nėra gryna išmonė. „Gryna fikcija ir gryna dokumentika [*nonfiction*] yra reti dalykai“[195], – daro išvadą Goodmanas iš savo apmąstymų apie fikciją. Jeigu pasaulio variantai daromi iš kitų variantų, būtinos referencijos, kurios nėra nei konvencinės, nei konsensinės, nes tada jos jau būtų duotybė, ir tai gerokai apribotų pasaulio produkavimo proceso mastą. Tad jos yra daugialypės formalaus pobūdžio referencijos, tokios kaip *denotacija*, *išraiška* ir *egzemplifikacija*[196], galinčios – ir tai esminis elementas – užmegzti gausybę tarpusavio sąveikų, per kurias jos formuoja kiekvieno konkretaus varianto pavidalą. Tai reiškia, kad kiekvienas variantas, kaip simbolių sistema, turi ir tuo pat metu kuria savo referencijų sistemą. Šios referencijos plėtojasi vykstant produkavimo procesui, todėl Goodmanas kalba apie referencijos takus[197], kurie suformuoja referencijos grandines[198]. Pagrindiniai referencijos tipai įgyja kintamas funkcijas: denotacija gali tapti išraiška, o egzemplifikacija gali virsti denotacija. Visais atvejais pasaulio variantai pasižymi sudėtingu referentiškumu, kylančiu iš šių trijų referencijos tipų sąveikos.

Referencijų sąveiką sukelia pasaulių darymo būdai, kurių pobūdis nulemtas tik tiek, kad jie apima modusus, kryptis, priemones ir metodus. Taigi pasaulių darymas reiškia, kad esami variantai išardomi ir sudėliojami kitaip – tai darant, elementai, kategorijos, savybės ir kompleksai persveriami, ištrinami, papildomi ir sutvarkomi. Tai yra sintagmos, reguliuojančios persikeitimą iš vieno pasaulio varianto į kitą. *Persverti* [*weighting*] reiškia apgręžti išryškinimus, perslinkti akcentus ir perskirstyti relevantiškumą; *ištrinti* – tai pašalinti darinius, planus, struktūras ir funkcijas; *papildyti* – vadinasi, susluoksniuoti skirtingus elementus, vieną esamą struktūrą ar funkciją pakeisti kita ir ką nors pridurti; *sutvarkant* dariniams ir matams, artumui ir tolumui, koreliacijai ir derivacijai primetami kitokie santykiai. Iš viso to išsirutulioja referencijos grandinės, stabilizuojančios naują variantą tokiu mastu, kad jis dabar turi savyje išardytą kitų pasaulio variantų simbolių sistemą[199].

[194] Goodman. *Mind*, p. 125. Panašiai aiškina Thomas Pavelas straipsnyje „The Borders of Fiction“ (*Poetics Today*, 4 [1983]), p. 83–88.
[195] Goodman. *Mind*, p. 126.
[196] Žr. *ten pat*, p. 70.
[197] Žr. *ten pat*, p. 55–70.
[198] Žr. *ten pat*, p. 62 ir kitur.
[199] Žr. *ten pat*, p. 68; t. p. Goodman. *Worldmaking*, p. 7–17.

Jeigu pasaulio darymą laikome mobilia ženklų sistema, kur „faktai" visada išnyksta santykiuose, kad iš jų būtų galima fabrikuoti naujus „faktus", galima tarti, kad šio sintagminio modelio judėjimą palaiko skirtumai. Goodmano nominalizmas draudžia mums klausti, kas yra šių pasaulio darymo būdų iniciatorius, ir jis pabrėžia, kad daugelis jo nubrėžtų perskyrų skirtos tiktai „supratimui tobulinti"[200]. Bet skirtumas šioje mobilioje ženklų sistemoje įgyja daugiau negu vieną iškilų požymį: jis kitoks ne tik atskirose persikeitimo tarp variantų sintagmose, bet ir referencijos grandinėse, išsiskleidžiančiose per skirtumą, kuriam savo ruožtu per referencijos tipų tarpusavio kaitą grandinėje suteikiamas slenkantis akcentas. Šis slenkantis akcentas visų pirma parodo, kad skirtumas nėra kas nors apčiuopiama, o egzistuoja tik savo atskiriamų elementų atžvilgiu, nuo kurių jo negalima atsieti, nors jis jiems netapatus. Tuo pat metu kintantis akcentas nušviečia diferenciaciją tarp sintagminių pasaulio darymo būdų ir tarp referencijos grandinių, šitaip suformuodamas referencijų kompleksą, būdingą vien konkrečiam pasaulio variantui. Nebūdamas tapatus nei būdams, nei referencijos tipams, nors šie be jo negalėtų išsiskleisti, skirtumas pasireiškia kaip slystantis. Kadangi šis slystantis skirtumas neturi substrato ir yra neatskiriamas nuo to, kam jis daro poveikį, jis ir yra tas fiktyvumas, kuris grindžia simbolių sistemų fabrikavimą.

Tačiau toks vertinimas liktų tik nemotyvuotu tvirtinimu, jeigu jo neliudytų kreipimasis į referenciją – mat Goodmano sintaktiškai sumanyta pasaulių darymo teorija veikia pačioje referencijų sistemoje, kuria reikia pagrįsti pasaulių darymo būdus. Tai reiškia ne ką kita, o tai, kad pačiam pasaulių darymui reikia surasti referenciją norint, kad jis atsivertų supratimui. Štai čia esminę reikšmę Goodmanui įgyja meno kūrinys. „Dabar jau turėtų būti visai aišku, kokį svorį šis meno kūrinio prigimties tyrimas turi visame šios knygos projekte. Tai, kaip objektas arba įvykis funkcionuoja kūrinio pavidalu, paaiškina, kaip šitaip funkcionuojantis dalykas per tam tikrus referencijos modusus gali prisidėti prie pasaulių darymo vizijos ir paties darymo"[201]. Čia nesvarbu, ar Goodmanas savo meno teoriją išplėtojo dėl estetinio intereso, ar dėl būtinybės rasti atskaitos tašką pasaulių darymo būdams[202]. Svarbu tai, kad meno kūrinį jis pakylėja į tą patį lygį, kuriame yra mokslinė teorija ir visos kitos simbolinės sistemos, kuriomis produkuojami pasaulio variantai: „pagrindinė šios knygos tezė yra ta, kad meną reikia traktuoti taip pat rimtai kaip mokslą – jie yra atradimo, kūrimo ir žinijos plėtimo modusai plačiąja supratimo tobulinimo prasme"[203].

[200] Goodman. *Mind*, p. 150, 200.

[201] Goodman. *Worldmaking*, p. 70.

[202] Šis metodas struktūriškai artimas Johno Dewey metodui knygoje *Art as Experience* (New York, 1934). Norint gvildenti patirtį pragmatizmo rėmuose, tai galima daryti tik pasitelkiant išskirtinę patirtį, pavyzdžiui, meno, nes pragmatizmas, kaip ir konstruktyvizmas, nepripažįsta transcendentalinės pozicijos.

[203] Goodman. *Worldmaking*, p. 102.

Iš tiesų netgi galima kalbėti apie didesnę meno reikšmę, nes jis gali egzemplifikuoti patį pasaulių darymą. „Nors egzemplifikacija yra viena dažniausių ir svarbiausių meno funkcijų, ji mažiausiai pastebima ir suprantama"[204]. Nes galima teigti, kad semiotinės teorijos meno kūrinius daugiausia aprašinėja kaip autoreferencinius ženklus, kurių ikoninis pobūdis nesusijęs su kokia nors išore[205]. Tačiau jeigu meno kūrinys yra tik vienas pasaulio variantas, kas leidžia jam egzemplifikuoti pasaulių darymą? Ar tai nepašalina ontologinio skirtumo tarp meno ir nemeno tik tam, kad po to tas skirtumas vėl būtų atkurtas? Šią akivaizdžią problemą Goodmanas sprendžia klausdamas ne „Kas yra meno kūrinys?", o „Kada yra menas?" Iš esmės tai reiškia, kad pasaulio variantas gali artėti prie meno proporcingai savo simbolinės sistemos sudėtingumui. Mūsų kontekste šis poslinkis svarbus tik dėl to, kad egzemplifikuoja fiktyvumą.

Goodmanas išvardija penkis kriterijus, kuriuos atitikęs fabrikuotas variantas gali būti laikomas menu:

> 1) sintaktinis tankis – kai subtiliausi skirtumai tam tikrais aspektais konstituoja skirtumą tarp simbolių [...], 2) semantinis tankis – kai susimbolinami dalykai, tam tikrais atžvilgiais atskiriami tik pagal subtiliausius skirtumus [...], 3) reliatyvus pilnumas – kai palyginti daug simbolio aspektų yra reikšmingi [...], 4) egzemplifikacija – kai simbolis (nesvarbu, ar denotacinis) simbolizuoja kaip savo tiesiogiai ar metaforiškai turimų savybių pavyzdys; ir galiausiai, 5) daugialypė ir sudėtinė referencija – kai simbolis atlieka keletą integruotų ir sąveikaujančių referencijos funkcijų: kai kurias tiesiogiai, o kai kurias – tarpininkaujant kitiems simboliams[206].

Šiam požymių sąrašui būdinga tai, kad pabrėžiamas išsišakojantis skirtumas, lemiantis sintaktinį bei semantinį tankį ir, antra vertus, išskleidžiantis simbolius į jų aspektų spektrą tokiu būdu, kad jie sukelia daugialypį referentiškumą. Dėl to galima sakyti, kad menas būna tada, kai slystantis skirtumas optimizuojamas. Tada šis skirtumas nebelaikytinas du variantus skiriančia riba, kurią reikia peržengti; jis nebežymi alternatyvos, kuria pasaulio variantai lemia vienas kitą; jis neapsiriboja perskyromis, kurios išjudina persvėrimo, papildymo, ištrynimo ir sutvarkymo procesą, sukeliantį variantų pertvarką. Atpalaiduotas nuo šių pragmatiškai orientuotų suvaržymų, skirtumas tampa santykių tinklu, o šie pavirsta diferencijuota galimų referencijų gausa. Kuo mažesnis pragmatinis spaudimas, tuo didesnė laisvė skleistis diferencinei dekomponavimo ir komponavimo sąveikai; pasaulio variantas tampa menu, kai ši sąveika pasireiškia kaipo tokia. Vadinasi, sintaktinis ir semantinis tankis, padidėjęs simbolių reikšmingų aspektų mastas

[204] *Ten pat*, p. 32.

[205] Charlesas Altieri knygoje *Act and Quality. A Theory of Literary Meaning and Humanistic Understanding* (Amherst, 1981. P. 279) teisingai pastebi, kad Goodmano egzemplifikacijos samprata, kitaip negu ikoninis ženklas, leidžia aprašinėti meno kūrinių sąsajas su jų kontekstais.

[206] Goodman. *Worldmaking*, p. 67–68.

bei panaudojimas ir iš to susidaranti referencijų gausa yra tik apraiškos, atskleidžiančios sąveikos žaismą. Kai įveiksminama sąveika, prasideda menas arba pasaulio variantas, įgyjantis meno pobūdį.

Taigi meno kūrinys egzemplifikuoja referencijų sistemą, per kurią gali atsiskleisti pasaulių darymo procesas. Bet, kaip ir visa kita, meno kūrinys yra tik vienas pasaulio variantas, o išsiskiria jis tuo, kad nėra nutaikytas į konkretų praktinį tikslą, nors dėl to jis nėra mažiau pragmatiškas už kitus variantus. Jis pragmatiškas tuo, kad egzemplifikuoja operacijas, kuriomis daromi pasauliai: „Egzemplifikacija niekada nebūna fiktyvi – egzemplifikuojami požymiai arba etiketės negali būti niekinės arba tuščios, – nes egzemplifikuojamas požymis yra bent jau pačiame pavyzdyje, o egzemplifikuojama etiketė jį bent jau denotuoja"[207]. Tačiau būtent todėl egzemplifikacija meno kūriniu negali apsiriboti vienu požymiu, dariniu, aspektu ar net atvira etikete *meno kūrinys*, nors egzemplifikacijoje turi būti individualios savybės. Iš tikrųjų „tai, kas egzemplifikuojama, veikiau ieškoma, o ne randama"[208], nes meno kūrinio požymiai, dariniai ir t. t., kaip izoliuotos visumos dalys, yra gana neapibrėžti, ypač dėl to, kad egzemplifikacija visada suponuoja santykius tarp tų elementų, kurie atskleisti. Todėl egzemplifikacija yra ne tik atidengimas – ją sudaro „atradimas ir pritaikymas to, kas egzemplifikuojama"[209]. Esminis dalykas čia yra slystantis skirtumas, generuojantis „faktą iš fikcijos". „Taigi fikcija – rašomoji, tapomoji ar vaidinamoji – nepriskirtina nei niekui, nei permatomiems galimiems pasauliams – ji priskirtina, tegu ir metaforiškai, aktualiems pasauliams [...] Aktualiuose pasauliuose fikcija veikia labai panašiai kaip ir nefikcija. Cervantesas, Boschas ir Goya ne mažiau už Boswellą, Newtoną ir Darwiną ima, išardo, perdaro ir perima pažįstamus pasaulius, performuoja juos įspūdingais ir kartais sunkiai suprantamais, bet galiausiai atpažįstamais – t. y. *at-pažįstamais* – būdais."[210]

Kadangi visi pasaulių darymo procesai bent jau struktūriškai yra kone tapatūs, juos galima atskirti tik pagal jų pragmatinius tikslus. Egzemplifikuojant tokius procesus, gausinamos referencijos ir komplikuojami jų tinklai[211], šitaip įtraukiant slystančio skirtumo dvigubą kodavimą, kuris kuria referencijų grandines, o šios tuo pat metu jį diferencijuoja. Tokį santykį turi egzemplifikuoti meno kūrinys atskleisdamas, kaip daromi pasaulio variantai.

Krenta į akis, kad konstruktyvistinis Goodmano požiūris – ir galbūt konstruktyvizmas apskritai – pateikia žiedinę argumentaciją. Jeigu koks nors pasaulio variantas tampa pasaulio darymo paradigma, tai labiausiai dėl to, kad galime kalbėti tik apie tai, kas vyksta šiapus referentiškumo. Bet paradigma parodo tarp

[207] Goodman. *Worldmaking*, p. 60.
[208] *Ten pat*, p. 64.
[209] Goodman. *Worldmaking*, p. 137.
[210] *Ten pat*, p. 104–105.
[211] Žr. Goodman. *Mind*, p. 124, 136–137.

referencijos tipų sukeltą diferenciaciją, referencijos takų atsidengimą ir referencijos grandinių gausėjimą. Tai reiškia, kad meno kūrinys negali būti kas nors daugiau kaip sudėtinga sintaktinių santykių sistema arba – geriausiu atveju – nuolat besiplečiantis reguliavimo procesas, įrėminantis žaidimą, kurio taisykles reikia atrasti. Referencijų gausybė rodo, kad esama nuolatinio poreikio sulaikyti fiktyvumą atskaitos sistemose, nors rezultatas yra veikiau mobili referencijų sistema, o ne referencinis fiktyvumo apibrėžimas.

Šiame kontekste taip pat atrodo, kad fiktyvumas susijęs su ribų peržengimu, kuris čia vyksta tarp pasaulio variantų. Jeigu meno kūrinys tikrai egzemplifikuoja šį procesą, jis taip daro įkūnydamas variantą, neturintį jokios situacinės pragmatikos, ir taip įgydamas savo pragmatinį tikslą – nušviesti pasaulių darymą. Tačiau ši funkcija meno kūrinį apriboja. „Tai, ką portretas ar romanas egzemplifikuoja arba išreiškia, dažnai pasaulį pertvarko drastiškiau negu tai, ką kūrinys tiesiogiai ar figūratyviai sako arba vaizduoja; ir kartais tema pasitelkiama tik kaip priemonė tam, kas egzemplifikuojama arba išreiškiama."[212] Jeigu meno kūrinyje svarbiausia egzemplifikuoti pasaulio darymą, jis tapatintinas su savo referencijos grandinių sintagminiu tinklu, ir ši redukcija – tai kaina, kurią reikia mokėti norint egzemplifikuoti „faktą iš fikcijos". Jeigu meno kūrinys pirmiausia laikomas pasaulių darymo referencija, neišvengiamai užtemdomos svarbios jo ypatybės. Pavyzdžiui, Goodmanas teisingai pabrėžia, kad jo argumentacija nepripažįsta jokių pareiškimų apie gerą ar blogą meną[213]. Tačiau konstruktyvizmui reikia meno, įtikinamai grindžiančio jo poziciją. Todėl ne itin svarbu, ar Goodmanas siekė išplėtoti naują orientaciją menui ir mokslui integruoti[214], nors jis, be abejo, tai padarė.

Kur kas svarbiau išvaduoti iš ėjimo ratu konstruktyvistinę „fakto iš fikcijos" sampratą. Ėjimas ratu rodo, kad fikcijos negalima kognityviai apčiuopti ir juolab ontologiškai pagrįsti, tad iš visų pasaulio variantų reikia ieškoti to, kuris gali egzemplifikuoti, kas vyksta, kai iš fikcijos randasi faktas. Egzemplifikuoti reikia persvėrimą, ištrynimą, papildymą ir sutvarkymą, nes šios operacijos dingsta, kai tik pasaulio variantas baigtas. Jas pačias užfiksuoti galima tik per diferencijuojantį jų veikimo intensyvumą, bet tai suponuoja, kad visi pasaulio variantai organizuojami sintagmiškai. Jeigu ėjimas ratu nevirsta užburtu ratu, tai daugiausia dėl to, kad meno kūrinys „pertvarko" tai, kas šiaip būtų prarasta. Atkuriant, kas vyksta visuose pasaulių darymo procesuose, irgi kartojama – tai „faktas iš fikcijos", tai netgi paverčia fiktyvumą būtina nepaliaujamo kartojimo sąlyga, bet kadangi šis kartojimas išvengia bet kokio galimo referentiškumo, Goodmanas imasi pliuralizmo „ir dėl pažinimo *tikslų*, ir dėl turinio"[215].

[212] Goodman. *Worldmaking*, p. 106.

[213] Žr., be kita ko, Goodman. *Mind*, p. 199.

[214] Dieteris Henrichas pateikia kritinę perspektyvą šiuo klausimu: „Kunstphilosophie und Kunstpraxis. Ein Interview" // *Kunstforum*, 100 (1989). P. 175 ir toliau.

[215] Putnam, p. 615.

Meno reikšmė tematizuotos fikcijos diskurse auga tiek, kiek menkėja iš anksto duotoji realybė, su kuria neva susidurdavo pažinimo keliu einantis subjektas. Kol epistemologija buvo pagrįsta subjekto ir objekto perskyra, mokslas visada turėjo pirmenybę prieš meną, ypač kai skepticizmas pripažino tik kontaktą su fenomenais arba, geriausiu atveju, – jų apdorojimą. Tačiau apdorojimas – jau latentinis konstruktyvizmas, bent modalumo, nors ne pragmatinio taikymo atžvilgiu. Nes fenomenų priartinimas prie suvokimo – į juos projektuojant pojūčius, tarsi šie būtų tikrosios savybės – konstruktyvistiniu požiūriu atrodo kaip pastoliai, kuriais apramstomos epistemologinės premisos. Jeigu atmetame substancialistinį požiūrį į realybę arba, kitaip tariant, „jeigu realybė yra tai, ką nustatome (o ne randame), [tai] nustatymo mastas yra didelis, o ką manyti apie tai, ką nustatėme, spontaniška intuicija nepajėgi pasakyti“[216]. Nes dabar reikia įvertinti konstruktų laimėjimus, o tam reikia jų daug, kad lygindami sužinotume, kokius parametrus jie gali apimti. Tačiau rezultatas bus tik taksonominė gausa, nors ji turi likti prieinama pažinimui, jeigu pliuralizmas turi turėti kokią nors prasmę. Vykstant tokiam procesui būtina orientuotis į meno kūrinį, kuris įgyja centrinės paradigmos statusą, kai reikia egzemplifikuoti patį konstravimą.

6. Pažinimo chameleonas: Keletas išvadų apie fikciją

Aptarus filosofiniame diskurse tematizuotos fikcijos paradigmas, aišku, kad tuo pačiu terminu nuolat nusakoma kas nors kita. Kol fikcija buvo kritikuojama, ji buvo gana nuosekliai apibrėžiama – nepaisant daugelio variacijų demaskavimo tema – kaip žmogaus sąmonės paklydimas. Vos į ją pažvelgus pritariamai, prasidėjo požiūrio į jos esmę poslinkis. Kadangi jos panaudojimas, su kuriuo ji buvo tapatinama, kito, ji negalėjo turėti pastovios tapatybės, nes panaudojimas liudija funkciją, o ne steigtį.

Tačiau nuo XVIII a. fikcija buvo naudojama pažinimo tikslams, o šis savo ruožtu tokią funkciją darė įtikinamą, bet negalėjo pagrįsti ontologiškai. Nors ir stengtasi, fikcijos nepavyko apibrėžti, o šį jos permainingą pobūdį lėmė bandymų ją apčiuopti įvairovė. Fikcijos kritika pasirodė lengvesnė užduotis, nes ji nekvestionavo, kad demaskavimo objektas yra atpažįstamas. Bet ir neigiamas požiūris į ją jau pasižymėjo šiokia tokia dichotomija, per kurią fikcijos pobūdis ėmė smarkiai keistis, kai jos būtinybė buvo tvirtai pripažinta. Štai Baconui stabas ir hipotezė buvo reprezentavimo formos – stabas sudaiktina suvokiamumo schemą, o hipotezė šią schemą laiko bandymų lauku gamtos dėsniams pažinti. Kol pažinimas buvo beribis, fikcijos buvo nebūtinos, tad Baconui hipotezė neatrodė kaip euristinė fikcija. Tačiau struktūriškai čia užgožiama dichotomija. Ji dar neišsiskleidusi, nes stabas siejasi vien su įpročių suformuotu subjektu žmogumi, o

[216] Bruner, p. 104.

hipotezė – su esamų gamtos dėsnių tikrumu. Bet šiam tikrumui išnykus, prasivėrė plyšys tarp subjekto ir pažinimui neprieinamos tikrovės – tada prireikė suglausti tuos du elementus, kuriuos Baconas laikė nesuderinamais.

Taigi pritarimas fikcijai reiškia, kad mintyse suliejami skirtingų kategorijų dalykai. Todėl nuo tada fikcija buvo įtraukta į epistemologinę subjekto ir objekto perskyrą ir jos pobūdis keitėsi pagal savo meto pažinimo ribų suvokimą. Jos tematizavimas liudijo pažinimo trūkumus, kuriuos, atsižvelgiant į epistemologijos universalaus pagrįstumo aspiracijas, reikėjo kuo nors kompensuoti. Tad šitaip nuo Kanto „tarsi" per Benthamo daugialypį „fiktyvių esinių" panaudojimą iki Vaihingerio besidauginančių tipų bei modelių fikcija darosi vis svarbesnė. Ši raida proporcinga pripažįstamam realybės užsisklendimui nuo pažinimo. Bet net reliatyvizmas, nominalizmas ir pliuralizmas negali išsiversti be fikcijos, kuri dabar tampa diferencialu, nužyminčiu perskyras kaip persimainymo sąlygą.

Jeigu fikcija tematizuoja save šitieka daug skirtingų dalykų, tai aišku, kad jos esmė nesileidžia apibrėžiama. Bet šią išvadą galima ir apversti: kaip tik todėl, kad apibrėžtumas vis siekia nusakyti fikciją, ji ima atspindėti apibrėžtume glūdintį aklumą. Tai paradoksalu dėl to, kad fikcija – tarkim, epistemologijai, nominalizmui ar konstruktyvizmui – turi kompensuoti arba išgauti ką nors tokio, ko šios sistemos neapima. Kadangi korekciją aiškiai lemia teorijos, kurioms reikia korekcijos, jos ir nustato, kas joms būtina, kad tinkamai funkcionuotų. Šitaip fikcija tampa pažinimo chameleonu, o tai reiškia, kad, būdama tam tikra apibrėžtumo korekcija, ji neišvengiamai turi transcenduoti pačias sąvokas. Kompensuodamas sąvokos silpnybes, fikcijos tematizavimas diagnozuoja esminius atitinkamos teorijos trūkumus, ir šitaip fikcijos neapibrėžtumas įgyja savo tiesą. Tačiau ši tiesa pasirodo nepažini, ir todėl fikcija visada buvo tapatinama su melu, kol pažinimas buvo neginčijama atskaitos sistema.

Fikcijai, kaip melui, buvo suteiktas predikatas, tuo pat metu laikytas jos steigtimi. Panašią atributų naštą ji nešė ir per savo teigiamo vertinimo istoriją, nes, tyrinėjant jos funkcijas, vis būdavo paspekuliuojama ir jos „prigimtimi". Todėl fikcijos tematizavimas išskleidė kintančių predikatų eilę – jie visi galiausiai aprūpino fikciją tam tikru substratu. Šie substratai nuolat kinta – tai gali būti stabai, kalbiniai signifikantai arba idėjos, ir tai dar anaiptol neišsamus predikatų sąrašas. Tik tapusi diferencialu tarp iškomponavimo ir komponavimo, fikcija galiausiai išsiverčia be jai primestų steigčių. Tačiau šie kintantys predikatai kilo iš fikcijos skirtingų funkcijų, o ne iš tariamos jos prigimties; todėl manyta, kad kiekviena funkcija išplaukia iš giluminio fikcijos pobūdžio, tad funkcija tapdavo tikėtina pasitelkus kokį nors tariamą pagrindą. Visos predikacijos buvo strategijos, o ne apibrėžimo dalykas, nes svarbiausia buvo parodyti, kad kažkas, kas funkciškai būtina, bet nepažinu, funkcionuoja suprantamai. Tad fikcijai priskirtos savybės išreiškė kontrolę, kurios reikėjo siekiant sumažinti būtino fikcijos naudojimo riziką. Todėl fikcija visada pasireiškia *kaip* kažkas apibrėžta, o primestas substra-

tas atsiskleidžia kaip priskyrimo schema, kurią visai lengva pakeisti kitais priskyrimais, nusakančiais fikciją *kaip* ką nors kita.

Jeigu priskyrimo schema laikoma fikcijos „prigimtimi", fikcija sudaiktinama ir ima virsti stabu. Tai nebūtinai stabas Bacono prasme, nes pati fikcija netapatinama su tomis realijomis, kuriose ji funkcionuoja; bet kaipo darinys ji yra produktas, o iš tikrųjų ji tik funkcionuoja kaip veikimas – tai galioja nuo Kanto iki Goodmano. Todėl logiška, kad postmoderniame diskurse sudaiktinimas visiškai išguitas iš fikcijos ir visų primestų substratų pėdsakai demaskuoti kaip simuliakrai[217]. Jeigu fikcija atsiskleidžia kaip tuščia forma, ši forma gali atstovauti pačiam sufikcininimui, kuris – kaip ko nors prasimanymas – tematizuotos fikcijos istorijoje arba susiliedavo su savo produktu, arba būdavo tapatinamas su juo.

Nors ši istorija reiškėsi kaip visų fikcijai priskiriamų predikacijų, turinių ir ypatybių paneigimas, ji vis dėlto liudija siekį išsiaiškinti, kas yra fikcija. Per tokius tyrinėjimus fikcija visada pasirodo turinti ir funkciją, ir vietą. Benthamui ji funkcionuoja kaip modalumas, atstovaujantis šiaip jau nepermanomoms realijoms, bet jos vieta yra kalboje, kurios jis nelaiko fikcija. Jeigu fikcija sutapatinama su kalbiniu apibūdinimu, toks nominalizmas atsižvelgia į įžvalgą, kad, norint panaudoti pasirodančius daiktus, reikia reprezentavimo. Vaihingeriui reprezentavimas nebedominuoja, nors dar taip pat skiria funkciją ir vietą. Fikcija įgalina projektuoti pojūčius kaip tariamas daiktų savybes, bet jos vieta yra idėjoje. Pastaroji, žinoma, efemeriškesnė ir skaidresnė už kalbą, bet ji įgyja konkrečią struktūrą perkeldama inkarą nuo kalbinio apibūdinimo prie idėjų sferos. Goodmanas, regis, pašalina funkcijos ir vietos perskyrą, tad šio keisto užmojo suteikti fikcijos funkcijai konkretų pagrindą lieka tik pėdsakai. Iš tiesų vien šie pėdsakai dar praveria šiokią tokią įžvalgą į fikciją, kuri šiaip yra nesuvokiama, nors ir toliau gausiai funkcionuoja. Sukonkretindama skirtumus, fikcija tampa svarbi pasaulio darymo variantams, o kintamų referencijos sistemų sklaida parodo, kad ji nėra visai be vietos. Šių vietų liekanos patvirtina, kad fikcija visada būna pirmesnė už variantus ir kad ji nubrėžia jų kontūrus. Šitaip ji tampa kertiniu nominalistinio konstruktyvizmo akmeniu.

Iš viso to galime padaryti tam tikras išvadas apie fikcijos tematizavimą. Pirma, funkcijos ir vietos perskyra reiškia, kad fikcija visada turi būti lokalizuota ten, kur manoma esant realybę – kad ir kaip konstituotą, – kurią, nepakankamai pažindami, turime paveikti. Su šia funkcija lokalizuodami fikciją, neišvengiamai laikomės įsitvėrę pagrindinių epistemologijos sąlygų, nes, norint veikti pažinimo ribas, reikia atspirties taškų, kurių realumas atrodo neabejotinas, – kalbos ir

[217] Apie substitucijos pobūdžio variacijas žr.: J. Baudrillard. *Der symbolische Tausch und der Tod*. Vertė Gerd Bergfleth ir kt. München, 1982. P. 77–130; ir Renatės Lachmann knygą *Gedächtnis und Literatur* (Frankfurt/M., 1990), P. 13–50, kur gerai nušviestos mnemonikos ir simuliakrų gilumines sąsajos. Žr. t. p. Friedrich Kittler. „Fiktion und Simulation" // *Philosophien der neuen Technologie*. Red. Ars Electronica. Berlin, 1989. P. 57–79.

idėjos. Tik šioms sąlygoms atkritus, fikcija darosi nebeapčiuopiama, nepažini ir geriausiu atveju pasireiškia kaip diferencialas, keičiamas to, ką pats keičia.

Antra, laipsniškas funkcijos ir vietos perskyros išnykimas liudija pastebimą poslinkį nuo fikcijos kaip reprezentavimo prie fikcijos kaip intervencijos. Jeigu fikcija yra vien reprezentavimas, ji susidaiktindama pavirsta stabu. Iš čia ir skilimas tarp atskirų esinių, toks akivaizdus Benthamo dėstyme – daiktų išvaizda reprezentuojama tam, kad būtų nustatyta jų esmė. Vaihingeriui rūpi naudojant modelius ir tipus taip manipuliuoti nereprezentuojama realybe, kad ji atsivertų intervencijai. Šitaip fikcija virsta apdorojimo įrankiu. Menkėjant fikcijai kaip reprezentavimui, atitinkamai didėja fikcija kaip intervencija, – abu poslinkius atspindi pokyčiai jos pobūdžio apraiškose filosofiniame diskurse. Kaip gryna intervencija į pasaulio variantą, sukurtą ankstesnių intervencijų, ji praranda netgi savo instrumentinį pobūdį, išnykstantį diferencinių veikimo modusų liekanose.

Trečia, vykstant tokiam pokyčiui, krenta į akis fikcijos svarba veiksmui. Tokia svarba nebėra pažinimo objektas – ji matuojama sėkmės matu, kurio parametrus lemia kontekstinės vartosenos reikalavimai. Šiomis sąlygomis tai, kas dar pažintina, pajungiama kintančiam praktiniam tikslui, priklausomam nuo situacijos, tad fikcija negali turėti nei nepriklausomos formos, nei fiksuotos vietos ir juolab – būti produktas. Kaip ribų peržengimo veiksmą, ją galima adekvačiai nusakyti tik jeigu konstituojami pasauliai, kuriuose turi būti veikiama. Užuot koregavusi epistemologiją, fikcija – pritarimo jai istorijoje – tampa pragmatinio veikimo sąlyga.

Jeigu norime ką nors pasakyti apie pačią fikciją, reikia imtis ne pažinimo, o meno. Peržvelgę aptartas paradigmas matome, kad menas nenušviečia fikcijos, kai – nepaisant epistemologinio skepticizmo išlygų – tikrovės duotybė nekvestionuojama. Benthamui prireikė fikcijos, nes daiktai atsiskleidė tik savo išvaizda, o šią reikėjo tinkamai apibūdinti, kad ji nebūtų laikoma daiktais. Kai tekdavo pateikti „fiktyvių esinių" pavyzdžių, jis visada griebdavosi teisės fikcijų, kurios, kaip buvo gerai žinoma, įsitvirtino jau Romos teisėje ir todėl gerai tiko iliustruoti fikcijos funkciją. Seniausia pripažinta fikcija Benthamui tapo proveržio į pritarimą fikcijai paradigma.

Vaihingeris retkarčiais prabyla ir apie estetines fikcijas, bet mini jas daugiausia tam, kad užtikrintų, jog jo fikcijų katalogas išsamus. Jam estetinė fikcija tėra viena iš daugelio, ir, kitaip nei su mokslinėmis, su jomis jis, regis, nelabai žino, ką daryti. Žinoma, kaip ir visas kitas fikcijas, ją lemia jos praktinis naudojimas, kuris tačiau čia atrodo kaip klasikinės estetikos klišė: „Estetinė fikcija ir jos teorija iš dalies glaudžiai susijusios su moksline fikcija; ir tai visai natūralu pagalvojus, kad abi kuriant veikia tie patys *elementarūs pamatiniai psichiniai procesai. Estetine fikcija* siekiama pažadinti mūsų taurius ir šiaip svarbius jausmus. Be to, estetinė fikcija, kaip ir mokslinė, yra ne savitikslė, o priemonė siekti aukštesnių tikslų"[218].

[218] Vaihinger, p. 131.

Šiuo požiūriu, estetinė fikcija neturi ypatingos savitos funkcijos, ir kyla klausimas, ar šie „aukštesni tikslai" yra kas nors daugiau negu mirštantys klasikinės estetikos aidai.

O štai Goodmanui pasaulio darymo būdai įkūnyti mene. Iš esmės tai gali būti todėl, kad pasaulių daugis negali turėti vieno transcendentinio jų stebėjimo taško. Vadinasi, pamatinės pasaulių darymo operacijos, jei jos apskritai suvokiamos, gali būti egzemplifikuojamos tik paradigmomis. Nusimetęs didžiąją dalį pragmatinės būtinybės, menas tampa pasaulių darymo proceso referencija – proceso, kuris kitų referencijų neturi, nes yra nepagrindžiamas.

Tačiau egzemplifikacija reiškia, kad niekada nebus pateikta „būdų" visumos – visada bus rinktiniai pavyzdžiai, ypatybės, dariniai, referenciniai tinklai, intervencijos ir kombinacijos: egzemplifikuojant visi jie bus išskirti. Tai galioja ir tada, kai egzemplifikacija virsta denotacija, o pastaroji – išraiška, ir kai atverti referencijos takai išsišakoja į referencijos grandines. Nors egzemplifikacija savo pavyzdžiams suteikia apibendrinančią tendenciją, ji jokiu būdu negali apimti fenomenų kompleksiškumo. Tai galiausiai susiję su tuo, kad, nors ir daug kur pritaikoma, egzemplifikacija yra referencija, kuri fikcijos atveju nurodo referentiškumo ribas. Kitaip sakant, egzemplifikacija padalija fikciją į tai, kas dar atvira pažinimui, ir tai, ką gali papildyti tik vaizduotė. Pajungta referencijai, fikcija pasidaro dviašmenė: ji peržengia savo pažinumą ir kartu mobilizuoja vaizduotę, atverdama jai tai, kas plyti už referencijos ribų.

Filosofiniame diskurse tematizuota fikcija pasižymi akivaizdžiu ambivalentiškumu, tiesiog persmelkiančiu šį diskursą, kurio pastangos suvokti fikciją atskleidžia, kad ribų peržengimas – jos žymė. O jeigu ši žymė nebuvo pakankamai tematizuota, tai todėl, kad fikcijos teigiamo vertinimo istorijoje ribų peržengimas visada buvo pasitelkiamas kintamiems tikslams. Fikcija papildo žmogų ir leidžia jam veikti peržengus savo ribotumą. Tai gali reikšti, kad į reikiamą pragmatinį užtvarą įtraukiamos padėtys, pranokstančios kalbą (Benthamas) arba sąmonę (Vaihingeris), arba esamus pasaulio variantus (Goodmanas), ir kad žmogui suteikiama galia prasiveržti į šiaip neprieinamą realybę, priderinant ją prie vyraujančių reikmių. Jeigu svarbiausia yra sėkmė – pasiekiama veikla, apdorojimu arba pertvarkymu, – fikcija ne tarpininkauja tarp realybės ir pažinimo, o daro poveikį ribų peržengimu, įtraukdama vaizduotę procesu, neprieinamu pažinimui ir galiausiai išvengiančiu referentiškumo. Kai pažinimas ir referentiškumas fikcijoje prieina ribą, pažinimas ima atskleisti antropologines reikmes.

IV. Įsivaizdavimas

1. *Istorinė pratarmė*

Fikciškumas nėra tapatus literatūrai, nors jo dėka literatūra įmanoma. Įprastinis fikcijos kaip kažko išgalvoto supratimas nieko nepasako apie jos poveikį ir juolab jos laimėjimus. Tatai geriausia tyrinėti gvildenant fiktyvumo sąveiką su antruoju esminiu literatūros teksto komponentu – įsivaizdavimu.

Prieš susitelkdami į šią sąveiką, turime panagrinėti kai kurias pamatines įsivaizdavimo konceptualizacijas, nors jis iš esmės nesileidžia apibrėžiamas. Nepaisant to, įsivaizdavimo patirtis yra visiškai akivaizdi ir neabejotina. „Įsivaizdavimas" [*das Imaginäre; the imaginary*] – palyginti naujas terminas – išplito kylant skepticizmui dėl vaizduotės ir fantazijos „tikrosios prigimties". Akivaizdu, kad šis žmogaus potencialas pasireiškia skirtingais būdais: su svajonės sparnais jis gali nukeliauti į savus pasaulius, vaizduotėje sukelti vaizdus arba vaizduotės galiomis iškviesti ką nors į esatį iš nesaties. Kadangi tokį daugialypį potencialą galima tyrinėti tik per jo aspektus, neturėtų stebinti, kad vaizduotės, arba fantazijos, istorijoje susidurdavo nesuderinami diskursai, kuriems rūpėdavo arba jos steigtis, arba jos kaip *ars combinatoria* statusas, arba jos kaip sugebėjimo statusas.

Pažvelgus į steigties diskursus, atsiskleidžia akivaizdi redukcija – fantazija visada pajungiama kam nors kitkam. Fantazija buvo laikoma tobulybe ta prasme, kad esą menas mums leidžia prisiliesti prie tobulybės[1] – ši idėja vyravo iki pat Nietzsche's, kuriam menas reiškė būtinybę siekti tobulumo[2]. Bet jau čia susiduriame su dviprasmybe: ar fantazija yra tobulybė, ar tiesiog būtina galia, leidžianti pasiekti tobulybę per meną? Bet kuriuo atveju šis argumentas suponuoja, kad tobulybė yra kažkas priešingo egzistuojančioms realijoms – ji įgyja savo formą per tai, ką reikia įveikti.

Panašių problemų kelia sampratos, fantaziją laikančios kitoniškumu. Tradiciškai kreipiantis į mūzas, šis kitoniškumas tapatinamas su įkvėpimu ir išmone, kuriais į pasaulį atnešama kas nors, ko iki tol nebuvo. Šiuo požiūriu, fantazijos pasirodymas sukuria poveikį, kurio negalima išvesti iš nieko, kas buvo anksčiau. Kitoniškumas buvo laikomas šventa beprotybe, kuri įsibrauna į pasaulį ir savo apsėstuosius iš jo išgina.

Kitoks psichoanalizės požiūris. Ji fantaziją sieja su pasąmone, pajungiančia ją „pirminio proceso dėsniams"[3], nors jos klaidžiojančioms „atžaloms", apsireiš-

[1] Žr. t. p. Hans Robert Jauß. „Das Volkommene als Faszinosum des Imaginären" // *Funktionen des Fiktiven* (Poetik und Hermeneutik, X). Red. Dieter Henrich ir Wolfgang Iser. München, 1983. P. 443–461.

[2] Friedrich Nietzsche. *Werke*, II. Red. Karl Schlechta. München, 1977. P. 995.

[3] Rolf Vogt ir kt. „Experimetelle Rorschach-Untersuchung zur 'pensée opératoire'" // *Psyche*, 33 (1979). P. 834.

kiančioms tik sąmonei, reikia kitos indentifikavimo referencijos. O kaip troškimui, fantazijai reikia savojo „aš" „veidrodinės stadijos" (Lacano terminas), kad nušviestų antrąją ego pusę.

Visi šie fantazijos apibrėžimai – nusakantys ją kaip tobulybę, kitoniškumą, dalį pirminio proceso arba troškimą – rodo, kad paprastai ją galima suvokti tik kontekstuose: kasdienių realijų, įkvėpimo pakeisto pasaulio, psichikos mechanizmų arba stygiaus, kurį reikia užpildyti. Kad ir kokie skirtingi kontekstai ir su jais susiję apibrėžimai, visi atskleidžia fantaziją kaip įvykį: ji priešinasi netobulumui, keičia pasaulį, į kurį įžengia, klajoja po psichiką arba pateikia sužlugusių troškimų atspindį. Visais atvejais fantazija pasireiškia ne kaip substancija, o kaip funkcija, ankstesnė už tai, kas yra, nors pasirodanti tik tame, kas yra.

Tai, kad pagrindimo diskursas išryškina įvykinį fantazijos pobūdį, atspindi jos nežabotumą, taigi ir sunkumą ją apibrėžti. Jos susiejimas su kontekstais rodo, kad ji naudojama kokiems nors tikslams, ir neretai tikslai supainiojami su apibrėžimu, kai, pavyzdžiui, Adamas Smithas vaizduotę tapatina su užuojauta, nes ji leidžia žmogui pasijusti kito vietoje[4]. Čia įvykio aspektas tiesiog sužmoginamas, nes įsivaizdavimo procesas leidžia įveikti skirtumą tarp žmonių. Bet jeigu fantazija atkabinama nuo tokių kontekstinių sanklodų, ji gali įsišėlti. Hume'as perspėjo, kad tokiais atvejais „vaizduotė linkusi tapti kanibale ir atsigręžti prieš save pačią"[5], – tokio požiūrio laikėsi ir Goethe, vaizduotę traktuodamas kaip dvilypę galią, kuri esanti neprilygstama kūrybinė priemonė skverbiantis į patirtį, bet, atpalaiduota nuo tokių užduočių, galinti tapti teroro versme[6].

Jeigu fantazija gali tapti teroro ir savigriovos versme, jos įvairūs apibrėžimai, ko gero, sietini ne tiek su jos būdingiausiomis savybėmis, kiek su jos pritaikymą reguliuojančiais veiksniais. Bet tada reikia klausti, ar diskursų atskleistas kontekstas tikrai apibrėžia, ar tai tiesiog bandymas nukreipti sprogdinančias fanta-

[4] Žr. Adam Smith. *The Theory of Moral Sentiments* (The Glasgow Edition of the Works and Correspondence, I). Red. D. D. Raphael ir A. L. Macfie. Oxford, 1976. P. 12, 22, 75, 317.

[5] Štai kaip Hume'o požiūrį į vaizduotę apibendrina Jamesas Engellis knygoje *The Creative Imagination: Enlightenment to Romanticism* (Cambridge/Mass., 1981), p. 55. Esė apie tragediją Hume'as rašo: „Pagrįsdami šį argumentą, galime pastebėti, kad jeigu vaizduotės judesiai nevaldo aistros judesių, išeina priešingai, ir pirmieji tampa pavaldūs antriesiems, virsta jais, o tai tik didina kenčiančiojo skausmą bei sielvartą" (David Hume. *Essays, Moral, Political and Literary*. Oxford, 1963. P. 228). Apie Hume'o aistrų sampratą žr. Ralpho Coheno straipsnį „The Transformation of Passion: A Study of Hume's Theories of Tragedy" (*Philological Quarterly*, 41 [1962]), p. 450–464, kur pateikta itin pamokomų įžvalgų.

[6] Savo pastabose „Tag- und Jahreshefte" (1805) (*Autobiographische Schriften*, II [Hamburger Ausgabe, 10]. München, 1981. P. 40) Goethe rašo: „Tada tikrai paaiškėjo, kaip būtina auklėjant nepašalinti vaizduotės, bet ją reguliuoti ir, laiku jai atveriant kilnius vaizdus, pateikti grožio malonumą bei tobulumo poreikį. Maža pažaboti juslingumą, tobulinti supratimą, užtikrinti proto viešpatavimą: vaizduotės galia tyko kaip galingiausias priešas – ji iš prigimties turi nenugalimą trauką prie absurdo, kuris galingai veikia net išsilavinusius žmones ir, nepaisydamas jokios kultūros, padoriausiame pasaulyje išskleidžia įgimtą išsidarkiusių laukinių brutalumą".

zijos galias. Jeigu taip, tai fantazijos istorija nusako bandymus kontroliuoti jos išsiveržimą iš jai pačiai būdingo dvilypumo. Ši istorija parodo, kaip fantazija palenkiama tikslams, kad išliktų suvaldoma. Vos sukeitę akcentus, galime pasakyti, kad fantazijos istorijos pagrindas yra jos dviprasmiškas potencialas ir potencialus dviprasmiškumas.

1728 m. Zachary Mayne'as veikale „*Two Dissertations Concerning Sense and the Imagination*" pažymėjo, kad vaizduotė yra „kaip chameleonas – padaras, keičiąs spalvą pagal vietą, kurioje atsiduriąs"[7]. Tai buvo anaiptol ne pirmas bandymas pažinti fantaziją. Jau XVII a. jai padidėjęs dėmesys grįžo prie Aristotelio aiškinimo, kad fantazija yra tarp percepcijos ir mąstymo. Hobbesas perima perskyrą, nubrėžtą tarp lotyniško žodžio *imaginatio* ir graikiško *phantasia* – pirmasis taikomas įsivaizduojant objektą, kurio nebėra, todėl tai esąs „nykstantis jutimas" [*decaying sense*]. Bet tada Hobbesas suvelia reikalą, šią prisimenamą percepciją pavadindamas *phantasia*: „Šį *nykstantį jutimą* [...], turiu omeny patį *įsivaizdavimą* [*fancy*], mes vadiname [...] *vaizduote*"[8].

Šios prisimintos percepcijos leidžia nutiesti saitus, kurie, empirikų požiūriu, didina vaizduotės, kaip aktyvios kombinacijos priemonės, svarbą. Tačiau Locke'as jos nelabai paisė, nors neabejotina, kad tai, ką jis vadino „intelekto galia"[9], iš tiesų yra vaizduotės galia. Savo „Esė" pradžioje, „Laiške skaitytojui", jis rašo: „Tačiau viskas nevienodai veikia įvairių žmonių vaizduotę. Mūsų intelektai skiriasi ne mažiau nei skoniai"[10]. Tačiau vėliau jis aiškiai pasako, ką manąs apie vaizduotę: „Ar yra kas nors beprotiškesnio už žmogaus smegenų vaizduotę? [...] Bet *kas iš viso šio* subtilaus *žmonių fantazijų* [*Imaginations*] *pažinimo žmogui*, kuriam rūpi daiktų realybė?"[11] Nepaisant jos nevaldomo pobūdžio, dėl kurio Locke'as perspėja įvairiose „Esė" vietose[12], idėjų asociacijai funkcionuoti galiausiai reikia vaizduotės. Tai akivaizdu iš Locke'o filosofijos *locus classicus*: „Kadangi paprastos *idėjos* [...] egzistuoja susijungusios į įvairius derinius, intelektas turi sugebėjimą kelias sujungtas *idėjas* traktuoti kaip vieną *idėją*, ir ne tik kaip jos yra sujungtos išoriniuose objektuose, bet ir kaip jis pats jas sujungia. *Idėjas*, taip sudarytas iš kelių sujungtų paprastų *idėjų*, aš vadinu *sudėtinėmis*"[13]. Locke'as ne kartą nusako

[7] Zachary Mayne. *Two Dissertations Concerning Sense and the Imagination*. London, 1728; perspausdinta New York, 1976. P. 74.

[8] Thomas Hobbes. *Elements of Philosophy* (*The English Works*, I). Red. Sir William Molesworth. London, 1839; perspausdinta Aalen (Vokietija), 1962. P. 396; *Leviatanas*. Vertė Kęstutis Rastenis. Vilnius, 1999. P. 39.

[9] Žr. John Locke. *Esė apie žmogaus intelektą*. Vertė Ramutė Rybelienė. Vilnius, 2000. P. 150: „jis [intelektas] gali sujungti turimas *idėjas* ir *sudaryti naujas sudėtines idėjas*, kurių jis niekada nėra gavęs taip sujungtų".

[10] *Ten pat*, p. 23.

[11] *Ten pat*, p. 491.

[12] Žr. *ten pat*, p. 94–95, 146 ir kitur.

[13] *Ten pat*, p. 149.

šią idėjas sujungiančią galią, bet visada su atributais, tradiciškai taikomais vaizduotei: „Dėl šio sugebėjimo pakartoti ir jungti savo *idėjas* intelektas turi didžiulę galią įvairinti ir gausinti savo mąstymo objektus [...] *Intelektas* dažnai *pasitelkia aktyvią galią sudarydamas įvairius tokius derinius*: turėdamas paprastas *idėjas*, jis gali jungti jas į įvairius derinius ir taip sudaryti daugybę įvairių sudėtinių *idėjų* nesigilindamas, ar jos egzistuoja taip drauge gamtoje"[14]. Tad McFarlandas teisingai pabrėžia, kad „tokios nuolaidos asociacionisto šarvuose praktiškai prakerta plyšį, pro kurį įsiskverbia vaizduotė kaip įgimta galia"[15]. Taigi vaizduotė užimą tuščią vietą empirinės epistemologijos šerdyje – ji yra „užpildanti galia" [*completing power*], kaip ją pripažindamas apibūdino Hume'as, nors ir turėdamas išlygų dėl jos suvokiamumo[16]. Kaip kombinavimo piremonė, vaizduotė tapati savo funkcijai, bet tai kyla ne tiek iš pačios vaizduotės, kiek iš poreikio įtikinamai pagrįsti žinias, gaunamas iš patirties.

Tai, kad Locke'as sugebėjimą kombinuoti priskiria intelektui, vaizduotę atmesdamas kaip, geriausiu atveju, malonumo šaltinį, yra glaudžiai susiję su sugebėjimų hierarchija, kurioje vaizduotė visada užėmė žemesnę vietą negu protas. Kai Locke'as kalbėjo apie „intelekto galią", tai buvo ne tiek paaiškinimas, kiek ženklas, kad idėjų kombinavimą dar reikia daug aiškinti. Tada Hume'as „užpildančią galią" tapatino su vaizduote, o ne su intelektu. „Intelekto galią" traktuodami kaip Locke'o empirizmo *asylum ignorantiae*, galime stebėti augančią vaizduotės svarbą: iš pradžių ji – beveik neteisėtai – užima šią tuščią erdvę, o paskui kyla asociacinėje psichologijoje, atsiradusioje iš Locke'o empirizmo, ir tampa pripažintu idėjų jungimo veiksniu.

Kelią nutiesė jau XVIII a. poetai ir rašytojai. Pasak Engellio, Addisonas leido suprasti, kad „vaizduotę panaudojant arba mėgaujantis ja būtina kuo didesnė intelekto sugebėjimų ir veikimų sąveika bei integracija"[17]. Daktaras Johnsonas – kitaip negu Hobbesas – vaizduotę laikė jau ne „nykstančiu jutimu", o esminiu vedliu, taip jungiančiu praeitį, dabartį ir ateitį, kad galėtume išlaikyti tiesų kursą per visas patiriamas permainas[18].

Kol vyravo XVIII a. požiūris į vaizduotę kaip į kombinavimo priemonę – ir tai ypač taikytina pirmajai asociacijos psichologų kartai, – ji buvo apibūdinama pagal empirinio pažinimo gaires, suvokiant ją kaip mechaninį veikimą, sujungiantį esamus duomenis. Kaipo tokia, ji tapo pažinimo pamatu, tinkamai nepaaiškinus, kaip ji galėjo pasiekti tokį statusą. Štai šis trūkumas rūpėjo antrosios kartos asociacijos psichologams, kurie atskleidė vaizduotę kaip sintetinę galią,

[14] *Ten pat*, p. 149, 224.

[15] Thomas McFarland. *Originality and Imagination*. Baltimore, 1985. P. 184.

[16] Žr. David Hume. *The Philosophical Works*, IV. Red. Thomas Green ir Thomas H. Grose. London, 1882; perspausdinta Aalen (Vokietija), 1964. P. 164.

[17] Engell, p. 39.

[18] *Ten pat*, p. 52.

aprašydami ją kaip dinamiškos tėkmės procesą, vientisai sulydantį heterogeniškus elementus.

Įvairūs vaizduotės, funkcionuojančios kaip kombinacinis veiksnys, aprašymai vieningai apeina siekinį, kurio ėmėsi pagrindimo diskursas, – apibrėžti, kas gi yra vaizduotė. Hume'as terminus „fantazija" ir „vaizduotė" vartojo sinonimiškai – vaizduotę jis matė kaip „tam tikrą magišką sielos sugebėjimą, kuris, nors visada tobulas didžiuosiuose genijuose [...], yra niekaip nepaaiškinamas jokiomis žmogaus proto pastangomis"[19]. Tai anaiptol ne vienišas požiūris. XVIII a. devinto dešimtmečio pabaigoje Herderis aprašė vaizduotę kaip vieną mažiausiai ištirtų žmogaus sugebėjimų, nors iš tiesų tai esanti tikroji kūno ir sąmonės jungtis[20]. Fichte, iš esmės sekdamas Kantu, ją laikė tiltu tarp proto ir pojūčių – galia, „kurią mes vargu ar kada sąmoningai suvokiame"[21], nors „Mokslo teorijoje" jis pabrėžė: „Taigi čia aiškinama, kad visa realybė [...] sukeliama tik vaizduotės galia"[22].

Taigi ir idealistinėje, ir empiristinėje filosofijoje vaizduotė kone tapo viso pažinimo pagrindu. Bet kadangi pagrindimo diskursas – nepriklausomai nuo konteksto, pasitelkiamo kaip referencija, – vaizduotę (fantaziją) visada siedavo su kuo nors kitkuo, įvairūs funkcijų aprašymai vedė tik į neperprantamumą. Funkcija, kurios pagrindas nepaaiškinamas, ir regresuojantis ir nykstantis pagrindimas išryškina tik vaizduotės dviprasmiškumą. Ar evidencinė patirtis nepasiduoda diskurso konceptualizacijai, ar pats diskursas daro ją dviprasmišką, kadangi vaizduotės negalima išlaikyti jos ribose? Aišku, kad vaizduotė kinta pagal tai, iš kur į ją žiūrima, o kadangi joks požiūris negali aprėpti jos visumos, ji tik skatina nepaliaujamas pastangas ją apibrėžti. O kas gi yra ji pati?

Nuolatinis atsakymas į šį klausimą – vienas iš sugebėjimų. Ir nuolatos – nuo Aristotelio iki Naujųjų amžių pradžios – vaizduotė buvo laikoma antrarūšiu sugebėjimu. Jos pirminiai įvardijimai – vaizduotė arba fantazija – dažnai buvo painiojami, ir tik XVIII a. pabaigoje pasirūpinta tiksliau juos atskirti.

Istorinėje plotmėje šio sugebėjimo veiklą smulkiau aprašė asociacinė psichologija. Vaizduotė buvo laikoma kategorija, paaiškinančia idėjų asocijavimą, nes gaunami duomenys savaime negali susijungti į sudėtingesnes idėjas. Problema

[19] David Hume. *A Treatise of Human Nature*. Red. L. A. Selby-Bigge. Oxford, 1968. P. 24. Žr. t. p. Mary Warnock. *Imagination*. Berkeley, 1978. P. 35–41.

[20] Johannas Gottfriedas von Herderis veikale *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (*Sämtliche Werke*, 13) (Red. Bernhard Suphan. Berlin, 1887. P. 307–308) rašo: „Apskritai fantazija tebėra mažiausiai ištirta ir turbūt mažiausiai įmanoma ištirti iš visų žmogaus sielos galių: mat ji susieta su visa kūno, ypač smegenų ir nervų, sandara, kaip rodo daugybė nepaprastų ligų, – ir ji atrodo ne tik visų subtilesniųjų sielos galių raištis ir pagrindas, bet taip pat dvasios ir kūno jungties mazgas, kaip koks visos mūsų juslinės sanklodos žiedas, besiskleidžiantis tolesniam mąstymo galių panaudojimui."

[21] Johann Gottlieb Fichte. *Gesamtausgabe*, II, 1. Red. Reinhard Lauth ir kt. Stuttgart, 1962. P. 308.

[22] *Ten pat*, I, 2, p. 368–369 ir I, 3, p. 213.

buvo paaiškinti, kaip šis kombinavimas reguliuojamas ir kaip įmanoma sujungti nesulyginamus duomenis. Priskirti šią funkciją vaizduotei reiškė aprūpinti ją intencijomis, kadangi duomenų kombinavimas, regis, kyla iš intencijos. Rašytojai ir filosofai tai suvokė jau anksčiau – nuo Drydeno iki Hume'o buvo diskutuojama, kaip atskirti sintetinį vaizduotės pobūdį nuo sprendimo. Tačiau ši problema kilo vien todėl, kad vaizduotę manyta esant kupiną intencijų, kurios, kaip sąmonės dalis, vargu ar gali būti savybingos vaizduotei. Bet kuo problemiškesnės darėsi šios perskyros, tuo labiau buvo išryškinamas vaizduotės aspektas, kurį daktaras Johnsonas savo „Žodyne" nusakė kaip „galią formuoti idealius vaizdinius; galią atskleisti nesamus dalykus"[23]. Tai, kad toks apibrėžimas atsidūrė žodyne, rodo anuometinį jo išplitimą, kas vėliau ir plačiau paliudyta lordo Monboddo knygoje *Origin and Progress of Language* (1773): „Vaizduotė turi [...] kūrybinę galią [...] bučiuliaujasi su ateitimi kaip ir su praeitimi ir piešia [...] vaizdus, kurių niekada nebuvo ir veikiausiai nebus; nes galima sakyti, kad ji sukuria ir medžiagas tiems vaizdams [...] suformuotiems pagal pojūčius ir tarytum mėgdžiojantiems juos"[24].

Šis požiūris tapo visuotiniu, ir asociacinės psichologijos samprata atgyveno – ji buvo paremta empirine pasyvios percepcijos teorija, pagal kurią viskas į sąmonę patenka per pojūčius. Tačiau vaizduotės produktyvumas šitaip negalėjo patekti į sąmonę, o jeigu sąmonė tėra *tabula rasa*, tai vaizduotė turi būti ankstesnė už ją, bent jau dėl to, kad ji gali įvaizdinti dalykus, kurie niekada neegzistavo kaip objektai. Be to, vaizduotės sudėtos kombinacijos neturi atitikmens realybėje.

XVIII a., ko gero, reikšmingiausią vaizduotės kaip sugebėjimo analizę pateikė Johannas Nicolas Tetensas. Jis pasitelkė esminius empirikų idėjų asocijavimo teiginius, net ir jų pavyzdžius. Locke'as, iliustruodamas „fantastines idėjas"[25], pateikė kentauro pavyzdį, o Tetensas, nušviesdamas *Dichtkraft* (poetinės galios) sugebėjimą, pasitelkė Pegasą. Pasak jo, kaip „pojūčius" mes gauname žirgo vaizdą ir sparnų vaizdą[26] – jų susiejimas yra mechaninis veiksmas, nors Pegaso įvaizdis reiškia daugiau negu dviejų duomenų rinkinių kombinaciją: „Pirmojo rašytojo, panaudojusio šį įvaizdį, galvoje Pegaso sparnai galėjo būti grynas fantazmas, kaip ir žirgo idėja. Bet yra šiame vaizde tamsoka vieta ties žirgo pečiais, kur prie kūno priaugę sparnai – čia žirgo pečių ir sparnų šaknų vaizdai susilieja į vieną: tai ir yra pasidaryta regimybė, kuri išnyksta, vėl aiškiai atskyrus žirgo ir sparnų vaizdus"[27]. Tai, ką empirinė idėjų asociacija praleido, dabar atsidūrė Tetenso analizės centre. „Pojūčiai" įsispaudžia sieloje, o pastaroji turi galią pratęsti pojūčius

[23] Samuel Johnson. *A Dictionary of the English Language*, I. London, 1755; perspausdinta Hildesheim, 1968.

[24] Lord James Burnett Monboddo. *Of the Origin and Progress of Language*, I. Edinburgh, 1773; perspausdinta Hildesheim, 1974. P. 165.

[25] Žr. Locke. *Esė*, p. 309 ir toliau, ypač p. 312–313.

[26] Johann Nicolas Tetens. *Philosophische Versuche über die menschliche Natur und ihre Entwicklung*, I. Leipzig, 1777; perspausdinta Hildesheim, 1979. P. 116.

[27] *Ten pat*, p. 118.

ir įvaizdinti tai, kas jau išnyko, tad galiausiai ji gali „sumaišyti [tokius] fantazmus [...] ir padaryti iš jų naujus“[28].

Tokios veiklos įvairovė šį sugebėjimą suskaido į tris skirtingas dalis: „Todėl mes sielai priskiriame ne tik sugebėjimą prisiimti idėjas (*facultas percipiendi*) – suvokimo galią, bet ir sugebėjimą vėl jas sukelti – ATGAIVINIMO GALIĄ, kuri paprastai vadinama FANTAZIJA arba VAIZDUOTE [...] ta prasme, kad ji atnaujina vaizdines pojūčių idėjas“[29]. O štai „POETINIS SUGEBĖJIMAS“[30] įgalina „PLĖTOTI, IŠTIRPDYTI ir VĖL SUJUNGTI [...] SUVESTI DRAUGĖN ir SUMAIŠYTI“[31].

„Percepcijos sugebėjimas“ ir „atgaivinimo galia“ atspindi empirinę ir aristotelinę tradicijas. Tai, ką Locke'as vadino „intelekto galia“, čia tapo „suvokimo galia“, atskleidžiant galimybę pagal poreikius apdoroti pojūčių sukeltas sielos modifikacijas. Ką Hobbesas vadino „nykstančiu jutimu“, dabar tapo „atgaivinimo galia“, leidžiančia „vaizdiniais [sugriebti] atsikartojančius susilpnėjusius pojūčius“[32]. Bet „poetinė galia“ yra „savaveiksmė fantazija; pagal pono GIRARD'O aprašymą, tai GENIJUS, ir, be abejo, esminis genijaus ingredientas“[33].

Tai, kaip Tetensas vieną sugebėjimą suskaidė į keletą, yra reikšminga vaizduotės sampratos istorijoje[34]. Tokį suskaidymą jis motyvuoja skirtinga percepcijos, ideacijos ir produkavimo veikla, o tokio suskaidyto sugebėjimo ypatybes dabar reikia apibrėžti pagal atliekamas funkcijas. Tačiau tai nereiškia, kad konkretus pritaikymas jau apibūdina šį sugebėjimą, nes juk aišku, kad tai, kas įgalina pasitelkti vaizduotę, yra ankstesnis už konkretų pasitelkimą. Tad nei kontekstas, kuriame veikia šis sugebėjimas, nei pats sugebėjimas negali nustatyti, kas yra vaizduotė. Tradicinei sugebėjimų psichologijai šiuo atžvilgiu nekilo problemų, nes vaizduotė buvo tiesiog įvertinta per jos santykį su kitais sugebėjimais, ir ši jungtis neva įtvirtino paaiškinimą. Bet stengiantis suprasti vaizduotę kaipo tokią reikėjo suskaidyti ją į atskirus sugebėjimus, kurių kiekvienas turi savo iškilią ypatybę ir yra vienas kito fonas.

Kaip „percepcijos ir atgaivinimo galią“, vaizduotę su jos įvairiomis formomis lemia jai keliami reikalavimai. Klausimas, kaip ji veikia, tebėra neatsakytas ir darosi itin svarbus, kai siekiama paaiškinti, kaip iš „pojūčių“ modeliuojami nauji vaizdiniai. Tetensas šią „galią“ priskiria „savaveiksmei fantazijai“, kuri, regis, suaktyvėja savaime, be kokio nors paskatinimo. Kaip tai suprasti? Tetensas bando paaiškinti šią problemą susiedamas visus tris sielos sugebėjimus, kurie XVIII a. atstojo visumą. Jis retoriškai klausia: „Ar PERCEPCIJOS SUGEBĖJIMAS, t. y. sugebėjimas

[28] *Ten pat*, p. 122.
[29] *Ten pat*, p. 24.
[30] *Ten pat*.
[31] *Ten pat*, p. 117.
[32] *Ten pat*, p. 50.
[33] *Ten pat*, p. 107.
[34] Apie Tetenso reikšmę XVIII a. pabaigos požiūriui į vaizduotę ir apie Kanto lūkesčius dėl Tetenso veikalų publikavimo žr.: McFarland, p. 101; Engell, p. 119 ir toliau.

pojūčiais prisiimti esamus objektus, yra tos pačios rūšies kaip ir antrasis sugebėjimas – ATKURTI šiuos vaizdinius nesant objektų, ir ar abu jie tos pačios rūšies kaip ir trečiasis sugebėjimas – poetinė galia, ir kiek jie visi yra vienas ir tas pats sugebėjimas?"[35] Jis atsako taip:

> Kiekvienas įspūdis joje [sieloje] yra įspūdis galinčioje tobulėti savaveiksmėje galioje [...] kuri ne tik leidžia vyksmą savyje, bet ir aktyviai priima, tą dalyką suima ir pačiumpa. Negalima pridurti jokios absoliučios naujos kokybės – tik padidinant arba sustiprinant jau duotą principą, PEREINANT nuo NEPASTEBIMO PRIE PASTEBIMO savaveiksmiškumo, nuo POLINKIO PRIE GEBĖJIMO ir plečiantis bei tobulėjant jos erdvei, kad visi jos skirtingi įspūdžiai būtų išsaugomi pakankamai atskirtose vietose, mūsų sielos receptyvumas pereina į percepcinę, atkuriančią ir poetinę galią. Visi minėtieji poveikiai atskleidžia vieną ir tą patį principą, tą pačią pamatinę galią, tuos pačius veikimo būdus ir tuos pačius sugebėjimus"[36].

Kadangi tai sielos sugebėjimai, jų veikla kyla iš jų gilumines visumos. Bet sielą kaip gilumine visumą suvokti sunku – geriausiu atveju ji pasireiškia savo sugebėjimų veiksmingumu, bet šios apraiškos susijusios su sąlygomis, kurios pačiai sielai nepriklauso. Tuo pasižymi ir poetinė galia, nes ji „negali sukurti jokių elementų, jokios pamatinės medžiagos, negali nieko iš nieko padaryti, ir ta prasme ji nėra kūrybinė galia. Ji gali tik atskirti, ištirpdyti, susieti, sumaišyti, bet kaip tik todėl negali pateikti naujų vaizdinių"[37].

Tai labai pažangi įžvalga. Viskas vaizduotėje yra atėję iš kitur, ir galiausiai tai reiškia, kad vaizduotė nėra savaveiksmė – jai reikia aktyvinančių išorės stimulų. Nors ir siedamas įvairius sielos sugebėjimus, Tetensas nepriveda savo argumentacijos prie logiškos išvados. Kadangi net ir „poetinei galiai" išsiskleisti reikia duotų aplinkybių, neišvengiamai susidaro įspūdis, kad vaizduotė, kaip sugebėjimas, yra tuštuma, kurios negali užpildyti joks psichologijos siūlomas sugebėjimas.

Atrodo, kad tai suvokė kai kurie XVIII a. autoriai, pvz., Dugaldas Stewartas ir Thomas Brownas. Jų idėjos, žinoma, nebuvo reakcija į Tetenso teiginius, bet jie tiesiog ėmėsi problemos, kurią gvildenęs Tetensas paliko neišspręstą. Stewartas vaizduotę laiko „sudėtine galia", kuri nuo visų kitų sugebėjimų skiriasi tuo, kad:

> apima paprasto Supratimo Sampratą, o jis įgalina mus permanyti tuos ankstesnius percepcijos arba pažinimo objektus, iš kurių reikia atsirinkti; Abstrahavimą, atskiriantį atrinktas medžiagas nuo savybių ir aplinkybių, susijusių su jomis gamtoje; taip pat Sprendimą arba Skonį, atrenkantį medžiagas ir reguliuojantį jų kombinavimą. Prie šitų galių galime pridurti tą ypatingą asocijavimo įprotį, kuriam anksčiau aš daviau Fantazijos vardą, nes būtent jis pateikia mums pasirinkti visas skirtingas medžiagas, pavaldžias vaizduotės pastangoms, ir todėl gali būti laikomas poetinio genijaus pagrindu.

[35] Tetens, I, p. 154.
[36] *Ten pat*, p. 164.
[37] *Ten pat*, p. 139.

Kadangi pati vaizduotė suformuoja sugebėjimų sąjungą, kurią Tetensas manė kylant iš sielos, visai natūralu, kad Stewartas ją galiausiai nusako kaip „didžią žmogaus veiklos versmę ir svarbiausią žmogaus tobulėjimo šaltinį"[38]. Sukeldama įvairių gebėjimų tarpusavio veiką, vaizduotė atsiskleidžia kaip sujungianti galia, įgalinanti žmogų pranokti savo ribas.

Šis susiliejimas griauna vaizduotės kaip sugebėjimo sampratą; dabar ji vis labiau virsta procesu, kaip rodo ir Thomo Browno frazė – jis siekia atsekti vaizduotės veikiamą „spontanišką sąmonės chemiją". Tai „nėra *vienos galios* veikla – čia plėtojamos įvairios *pagavos*: *troškimo; paprastos sugestijos*, per kurią kyla koncepcija po koncepcijos; sprendimo arba *reliatyvios sugestijos*, per kurią kyla reliatyvaus tinkamumo arba netinkamumo jausmas, apmąstant šitaip spontaniškai apsireiškusias koncepcijas [...] Šią sudėtingą būklę arba būklių seką galime pavadinti vaizduote arba fantazija – šis terminas patogus, nes *trumpas*"[39]. Tai, kas Tetensui atrodė kaip trys sugebėjimai, atskirti vienas nuo kito pagal atliekamas užduotis, po kokių keturiasdešimt metų Brownas ištirpdo sąveikaujančiose jėgose, išryškėjančiose viena kitos fone, ir apibūdina vaizduotę kaip dinamišką procesą.

Kaip matėme, vaizduotė pasireiškia tik kaip išorinių jėgų sukeltas poveikis santykiams, todėl ji yra dideliu mastu jų sąlygojama. Tai aišku iš trijų pagrindinių paradigmų, persmelkiančių jos istoriją. *Pagrindimo diskursas* fantaziją (vaizduotę) siejo su kitkuo, bet negalėjo nuspręsti, ar ji yra terpė, įgalinanti tą kitką pasirodyti, ar jai reikia kitko, kad pasirodytų pati. Per *kombinavimo veiklą*, priskirtą vaizduotei empirizmo, buvo galima įveikti idėjų asocijavimo sampratos stygių, bet iškilo klausimas, ar vaizduotė visada pasitelkiama, kai protas prieina ribą, ar jai reikia trūkumų, kad galėtų išsiskleisti. Pagaliau vaizduotė, kaip savarankiškas *sugebėjimas*, tapo vidinių perskyrų objektu: suskaidyta į keletą sugebėjimų, suderinanti visus kitus sugebėjimus arba keičianti savo pačios kūrinius. Čia kyla klausimas, ar vienas sugebėjimas gali būti sugebėjimų daugis, ar šis daugis faktiškai rodo, kad vaizduotė kaipo tokia negali būti objektas. Taigi paradigmų įvairovė atskleidžia, kad vaizduotės neapibrėžiamumas kyla ne vien iš diskurso silpnumo – veikiau ji negali būti apibrėžta per save, nes pati savaime yra neapibrėžiamas dalykas.

Norint diskursu nustatyti konkretų fantazijos ar vaizduotės pobūdį, reikia išorinės intervencijos. Iš tiesų ir pačias šias sampratas galima laikyti intervencijomis, kuriomis siekiama atskleisti antropologinį žmogaus atributą, neturintį savyje pagrindo. Priderinus vaizduotės sampratą prie išankstinių nuostatų, diksursas tampa mitu, įkūnijančiu kultūrinį kodą, o ne pažintinį suvokimą to, kas yra anapus suvokimo ribų. Taigi vaizduotės arba fantazijos konceptualizavimo istorija

[38] Dugald Stewart. *Elements of the Philosophy of the Human Mind*, I (*Collected Works*, II). Red. Sir William Hamilton. Edinburgh, 1854. P. 435–436, 467.

[39] Thomas Brown. *Lectures on the Philosophy of the Human Mind*, II. Edinburgh, 1820. P. 389–390.

yra kaip įsivaizdavimo mitologija, atspindinti istorinius reikalavimus, keltus šiai potencialiai galiai. Iš pradžių vaizduotei teko žemoka vieta, ypač todėl, kad per savo sąsajas su pojūčiais ir atmintimi ji lyg ir grasino pakirsti ar net ignoruoti proto dominuojamą hierarchiją.

Bet XVI a. vaizduotės ėmė svarbėti, ir XVIII a. pabaigoje ji jau buvo įvertinta dėl savo daugialypio panaudojimo. Kai parūpo įvaldyti empirinį pasaulį, iš patirties reikėjo išplėšti pažinimą, o tam buvo būtina apdoroti į sąmonę patekusius duomenis. Nuo Hobbeso iki Hartley šios užduoties ėmėsi vaizduotė. O užduotį įvykdžius, buvo galima atsigręžti į pačią šią galią ir pasiaiškinti, kas lėmė galimus jos laimėjimus. Kol vyravo epistemologinės premisos, filosofai – tarkim, Hume'as, Kantas – šį sugebėjimą laikė paslaptingu ir galiausiai nepermanomu. Bet kai vėlyvosios klasikos ir ankstyvojo romantizmo sandūroje didžiulę svarbą įgijo subjektas ir jo savęs realizavimas, vaizduotė buvo taip aiškiai apibrėžinėjama, kad atrodė pažini. Tai, kad šis pažinumas atsiduoda gnosticizmu, rodo didžiulė diskurso įtaka vaizduotės sampratai. Subjektui save formuojant, vaizduotė iškilo į sugebėjimų hierarchijos viršų, bet, savasčiai tapus kontroversiška, žemai krito.

Tačiau net vaizduotės kaip sugebėjimo samprata atskleidžia diskurso intervencijos ribas. Ryžtingiausiuose šio nuolat besiplečiančio sugebėjimo apibūdinimuose konceptualūs apibrėžimai sutirpsta į metaforas, išskleidžiančias šią „galią" į įvaizdžius, nusakančius sunkiai apibrėžiamą veiklą. Be to, metaforų gausa nušviečia šio sugebėjimo diferenciaciją – jis išsiskleidžia į tiek daug pavidalų todėl, kad į naują kontekstą tenka įtraukti jo ankstesnę istoriją ją pertaisant. Šis pertaisymas yra tai, ką Blumenbergas kitame kontekste pavadino „veika į mitą" [*Arbeit am Mythos*], kai reikia nuolat pergrupuoti tai, kas paveldėta. Šis pergrupavimas rodo, kad tai, kas vadinama fantazija arba vaizduote, negali tapti objektu, nes tai ne esinys, o veikla.

Nepaisant to, reikia pripažinti, kad be tokių kintamų apibrėžinėjimų įsivaizdavimas būtų likęs beprasmis. Tai, ką mes pažįstame kaip percepciją ir idėją, sapną ir svajonę, fantazmą ir haliucinaciją, liudija daugialypes įsivaizdavimo apraiškas. Iš šių percepcija atrodo mažiausiai paveikta įsivaizdavimo, bet gausybė atvejų rodo kitaip. Ir Hume'as, ir Kantas, ir Wittgensteinas – kiekvienas savaip – nustatė, kad be šio „potencialo" percepcija negalėtų veikti. Ji nefunkcionuoja nei kaip optinis registravimas, nei kaip grynas įsivaizdavimas. Visų pirma, suvokiamo objekto tęstinumą ir tapatybę galima nustatyti tik padedant įsivaizdavimo komponentui, o tai reiškia, kad įspūdį galima suformuoti tik aktualią percepciją suderinanat su neaktualia percepcija. P. F. Strawsonas, remdamasis Kantu, šį procesą taip apibendrino: „Tiek, kiek mes paaiškinome arba pateisinome Kanto regimai techninę „vaizduotės" vartoseną, tai darėme leisdami suprasti, kad kai tam tikros rūšies tvarus objektas atpažįstamas *kaip* šios rūšies objektas arba kaip tam tikras konkretus šios rūšies objektas, esama kokios nors sąsajos su kitomis neaktualiomis percepcijomis. Čia esama kitų ankstesnių (tad neaktualių) *to paties* ob-

jekto, kažkaip gyvuojančio dabartinėje percepcijoje, percepcijų arba minties apie kitas galimas (tad neaktualias) percepcijas"[40].

Tas pats pasakytina apie Wittgensteiną. Jeigu matymas visų pirma yra „matymas kaip", tai objektas sutapatinamas su suvokiamu jo aspektu. Mary Warnock formuluoja taip:

> Orientuodamasis į tam tikrą matymą, kurį jis [Wittgensteinas] vadina aspekto matymu, jis padarė du dalykus. Pirma, bent jau *šį* matymo (arba girdėjimo) būdą susiejo su žinojimu arba sampratų turėjimu ir kai kuriais atvejais jį taip pat susiejo su vaizduotės panaudojimu. Antra, jis susiejo aktualų įvaizdžių naudojimą su kai kuriais aspekto matymo atvejais ir primygtinai siūlė juos naudoti atpažinimo atvejais [...] Todėl galime pagrįstai argumentuoti, kad jis vėl iškėlė Hume'o ir Kanto keltus klausimus dėl vaizduotės vaidmens *visose* (ne tik aspekto matymo) percepcijose ir kad percepcijos bei vaizduotės sąsaja eina per patį vaizdinį (nes aspektų ir vaizdinių sampratos, pasak jo, gimininingos). Kai tik matymas ir girdėjimas nukelia mus už aktualaus tiesioginio pojūčių objekto [...] atrodo, kad Wittgensteinas [...] paliko vietos vaizduotei[41].

Jeigu, kaip teigia Strawsonas, suvokiamas objektas įgyja stabilumą iš fono, neaktualios „kažkaip gyvuojančios" percepcijos, įpavidalinančios konkrečią aktualią percepciją, tai griebiamasi ne tik atminties, nes percepcijos momentu detalės neatsimenamos – čia dalyvauja atmintyje saugomos virtualių percepcijų atsargos, išryškinančios dabartinę percepciją ir taip stabilizuojančios aktualų suvokiamą objektą. Jeigu įsivaizdavimas pasitelkia neaktualias percepcijas, jis kartu tampa diferencialu tarp jų ir aktualių percepcijų ir, būdamas neapibrėžtas, įgalina apibrėžti aktualias percepcijas, įgyjančias savo stabilumą neaktualių percepcijų fone.

Panašią sandarą turi ir Wittgensteino „aspekto matymas". Jeigu aspektas tėra objekto dalies vaizdinys, jis aiškiai turi ribotumų, kurie vilioja percepciją išeiti už suvokimo pojūčių galių. Čia skirtumo produktyvumas ne toks pat, kaip pateiktas Strawsono, – apribodamas vaizdinį iki aspekto, skirtumas virsta galimu aspektinių vaizdinių produkuotoju. Bet ir tai dar nieko nepasako apie sąveikos pobūdį, arba kodėl stabilizuoti paskiro objekto percepcijai reikia įsivaizduotinio komponento. Tačiau bet kokiu atveju aišku, kad tokie neaktualūs aspektiniai vaizdiniai visada turi būti pirmesni už objektus, kad paverstų juos percepcijos objektais.

Jeigu įsivaizdavimas svarbus net percepcijoje, – kur jį nusakant kaip skirtumą tik parodoma, kad jis neapibrėžiamas, – tai idėjose, sapnuose, svajonėse ir haliucinacijose įsivaizduotinis komponentas yra didesnis. Šiose skirtingose apraiškose įsivaizdavimas įgyja patirties egzistenciją. Idėjoje įsivaizdavimas, vadovaujamas pažinimo ir atminties, atskleidžia tai, ko čia ir dabar nėra; sapne jis

[40] P. F. Strawson. „Imagination and Perception" // *Experience and Theory*. Red. Lawrence Foster, J. W. Swanson. Amherst/Mass., 1970. P. 43.

[41] Warnock, p. 192.

sapnuotoją užsklendžia jo vaizdiniuose; svajonėje jis reiškiasi geštaltų sutirpimu į gryną imanenciją; o haliucinacijoje jis tampa užvaldyta sąmone. Gal tik pamišime įsivaizdavimas reiškiasi kone grynu pavidalu, bet ir pamišimas turi formų, kurios gali sustingdyti vaizduotę per klejojančią sąmonę arba išginti iš sąmonės intencionalumą. Mat pamišimas, kaip ir visi kiti fenomenai, yra produktas, ir vaizduotėje visada žymus konteksto sąlygoto rezultato įspaudas.

Tačiau tai reiškia, kad įsivaizdavimas savęs neišryškina – jis išryškėja per jį sutelkusių faktorių sąveiką. Faktoriai, lemiantys įsivaizdavimo pasireiškimą, yra nevienodo sudėtingumo. Percepcijoje įsivaizdavimą suaktyvina vizualinė anticipacija, reguliuojama intencionalių projekcijų. Idėjoje įsivaizdavimą valdo atminties krūvį turintys pažintiniai faktoriai, siekiantys atskleisti nesamus arba neduotus dalykus. Sapne vyrauja suvokimas, kad įsivaizdavimas yra tik vaizdinis, nors tų vaizdų sąmonė nevaldo. Svajonėje įsivaizdavimas žaidžia su mūsų rūpesčiais, kuria projekcinius geštaltus, kuriuos paskui nuslopina. Haliucinacijoje įsivaizdavimas visiškai nugali sąmonę, kuri dalyvauja tik kaip sužalotas intencionalumas.

Visi šie faktoriai vaizduotei suteikia pavidalą, bet, ją sutelkdami, kinta ir patys. Vadinasi, kaita abipusė, ir tai rodo, kad vaizduotė sukonkretėja tik savo produktuose – percepcijoje, idėjoje, sapne ir t. t., – kurie nėra vien vaizduotės produktai. Jeigu įsivaizdavimas gyvuoja tik taip reikšdamasis, visos pastangos apibrėžti jo kilmę arba pagrindą bus nesėkmingos, kaip liudija jį neva nusakiusių sampratų nuvertėjimas. Pasiduodant paskatai sužinoti, kas jis yra, įsivaizdavimas vis buvo spraudžiamas į marškinius, kurie jam netinka. Tiesa, masinis vaizduotės reabilitavimas, prasidėjęs nuo romantizmo, buvo labiau orientuotas į jos veikimą, susijusį su ją sutelkiančių faktorių sąveika. Nors romantikai vaizduotę laikė sugebėjimu – tiesa, tokiu, kurį reikia diferencijuoti norint įvertinti jo svarbą, – ankstesnės terminijos pakeitimas terminu *įsivaizdavimas* aiškiai rodo, kad kalbama apie pamatinį veiksmą, siejantį mus su pasauliu. Šitaip įsivaizdavimas galiausiai pakilo iki *pirmapradės fantazijos* statuso.

Tad *sugebėjimas*, *veiksmas* ir *radikalus įsivaizdavimas* bus orientacinės sampratos, mums siekiant nusakyti įsivaizdavimo apraiškas, kylančias iš įvairios veiklos. Diskurso neišvengsime, bet šiuo nagrinėjimu sieksime ne tiek apibrėžti įsivaizdavimą, kiek išaiškinti, kas vyksta šioje veikloje. Įvykio pobūdis priklauso nuo jį išjudinusio šaltinio: *subjekto* (sugebėjimas), *sąmonės* (veiksmas) ar *socialinio institucionalizavimo* (radikalus įsivaizdavimas). Kaip istorinė seka, ši rekonceptualizavimo linija liudija augančią įsivaizdavimo svarbą – iš galios jis virto naikinimo veiksmu ir galiausiai tam tikra *materia prima*.

Be to, perspektyva kinta pagal premisas, lemiančias įsivaizdavimo įvertinimą. Filosofinis idealizmas jį laiko sugebėjimu, fenomenologinė psichologija – veiksmu, socialinė teorija – radikaliu įsivaizdavimu. Kadangi įsivaizdavimas gali įgyti tokius įvairius pavidalus, jo permainingas pobūdis bus vėlgi kitaip nusakytas,

jeigu vietoj subjekto (sugebėjimo), sąmonės (veiksmo) arba socialinio institucionalizavimo (radikalaus įsivaizdavimo) jį sutelkiančiu veiksniu taps fiktyvumas literatūros tekste. Norint nušviesti būtent šią sąveiką, būtina turėti foną, kuriame galima suvokti fiktyvumo ir įsivaizdavimo abipusį įsiskverbimą literatūros tekste. Kadangi įsivaizdavimo veikas sąlygoja jo stimulai, fiktyvumas įsivaizdavime įsispaus kitaip negu stimulai, kuriais įsivaizdavimo semiamasi pragmatiniams tikslams. Ir kadangi net įsivaizdavimo veikos nėra normatyviai įvertintos, susidarančią sąveiką galima nagrinėti tik lyginant.

2. *Vaizduotė kaip sugebėjimas (Coleridge)*

Paskutinis reikšmingai suvokti vaizduotę kaip sugebėjimą stengėsi Coleridge'as, nors jis taip pakeitė paveldėtą nuostatą, kad tradicinė sugebėjimo samprata nebeapėmė požiūrio į vaizduotę. Nors dažnai cituojamas trilypis suskaidymas į „fantaziją", „antrinę vaizduotę" ir „pirminę vaizduotę" sumanytas ne paties Coleridge'o[42], jis pabrėžė, kad jo tikslas – „ištyrinėti esminį principą ir paskui iš jo pobūdžio dedukuoti laipsnį"[43]. „Pakartotiniai apmąstymai iš pradžių leido man numanyti (o atidžiau panagrinėjus žmogaus sugebėjimus, jų atitinkamus požymius, funkcijas ir poveikius, ši prielaida subrendo iki visiško įsitikinimo), kad fantazija ir vaizduotė yra du atskiri ir labai skirtingi sugebėjimai, o ne, kaip įprastai manoma, du tą patį reiškiantys pavadinimai arba, daugių daugiausia, žemesnis ir aukštesnis tos pačios galios lygis[44].

Šis pareiškimas svarbus dėl to, kad Coleridge'as nesistengė išplėtoti diferenciacijos principo, o užbaigė pirmąjį „Biographia Literaria" tomą draugo laišku, kuriame, reiškiant didžiausią palankumą Coleridge'ui, aiškiai prasikiša nuomonė, kad pateiktas skirtumų paaiškinimas viską apverčia aukštyn kojom: „*Tavo pažiūros ir argumentacija man ne tik visiškai naujos, bet ir tokia tiesioginė priešingybė visko, ką aš buvau įpratęs laikyti tiesa, jog net jeigu aš būčiau tiek suvokęs Tavo prielaidas, kad jas pripažinčiau, ir būčiau įžvelgęs Tavo išvadų būtinybę, mano dvasios būsena vis tiek būtų buvusi tokia, kurią* [...] *Tu taip sumaniai išplėtojai kaip priešingybę tos, kurioje žmogus būna darydamas* nesąmonę"[45]. Deja, mes nežinome, kokie tai buvo argumentai, bet reakcija į juos rodo, kad Coleridge'o pateiktas vaizduotės su-

[42] Esama skirtingų nuomonių dėl to, kieno idėjos labiausiai paveikė Coleridge'ą. McFarlandas, p. 100–119, mano, kad Coleridge'o trilypio suskaidymo šaltinis buvo Tetensas, ir sustiprina savo argumentą remdamasis Hartley Coleridge'o rankraščio pataisymais; ypač žr. p. 99–100. Warnock, p. 94, mano, kad esminės sugebėjimo perskyros perimtos iš Schellingo. Nors McFarlando argumentas atrodo įtikinamesnis, šiam mūsų aptarimui tai nėra svarbu.

[43] S. T. Coleridge. *Biographia Literaria*, I. Red. J. Shawcross. Oxford, 1958. P. 64.

[44] *Ten pat*, p. 60–61.

[45] *Ten pat*, p. 199.

skaidymas į atskirus sugebėjimus buvo laikomas radikaliu tradicijos laužymu.

Tai atitinka Coleridge'o požiūrį į sugebėjimus apskritai, kaip matome iš jo pastabos, pareikštos 1818 m.: „Kiekvienas sugebėjimas, net ir mažiausioje mūsų organizmo dalyje, visą savo realumą ir suvokiamumą gauna iš egzistencijos, kuri pati, būdama viso supratimo pagrindas, yra nesuprantama ir neturi pagrindo"[46]. Aiškinimas, kad joks sugebėjimas neturi pagrindo, primena Schellingo teiginį, kad „pagrindas to atžvilgiu, *ko* pagrindas jis yra, neegzistuoja"[47]. Nes tai, kas yra, negali būti to paties pobūdžio kaip šaltinis, iš kurio tai kyla. Bet tai nereiškia, kad neprieinamas pagrindas bus išleistas iš akių arba užmirštas. Coleridge'ui tai net neatrodo paslaptinga – kaip kad dar buvo Hume'ui, – nes tai reikštų, kad protui teikiama pirmenybė kaip galutiniam atspirties kriterijui. Be to, paslaptingą kilmę galima palikti ramybėje, kol sugebėjimo poveikį galima sugauti per patirtį. Bet Coleridge'ui to, aišku, buvo per mažai. Cituotoje vietoje jis tęsia taip: „be vienybės visko, kas esminga visose mūsų dvasios funkcijose, be jausmo, kuris ramus būtent dėl savo intensyvumo, pasaulio didybėje ir vientisume mes prideramai neapmąstysime to gyvenimu kunkuliuojančio srauto, kuris prasiveržia iš visų trumpaamžių krantų, tačiau ir vėl suplūsdamas į krantus, bet ne į tokius, kurie sustingdytų arba įkalintų"[48].

Srauto metafora išryškina sugebėjimų pagrindo nebuvimą, nors ją tenka perkreipti norint parodyti tai, kas, Schellingo teigimu, „neegzistuoja". Mat srautas – būtent todėl, kad jį galima suprasti tik per jo veiklą – nuolat teka dvigubu judesiu: jis išsilieja iš krantų, bet visada vėl „suplūsta į krantus". Čia mes turime skirtumų žaismą, įrašantį sugebėjimų nepagrįstumą į jų veiką. Iš tiesų skirtumai yra sąlygos, įgalinančios sugebėjimus pasireikšti kaip veiklą. Bet kadangi veikla tik įkūnija sugebėjimų funkciją, išskleidžiamą skirtumo žaismo, sugebėjimų pagrindo nesama nei ten, nei ten. Šis nepagrįstumas kaip tik ir suaktyvina sugebėjimus. Todėl nenuostabu, kad Coleridge'o draugą pribloškė naujas vaizduotės apibūdinimas: „Žodžiu, tai, ką aš laikiau substancijomis, pavirto menkais šešėliais, o šešėliai visur subrendo iki substancijų"[49], – nes dabar, kaip galime numanyti, suskaidytas sugebėjimas nebelaikytinas sugebėjimų junginiu, kurį akcentavo Tetensas. Diferencijuotą dvasinę „pamatinę galią" (tariant Tetenso žodžiais) čia pakeičia skirtumas, kuris, liudydamas nepagrįstumą, taip pakeičia vaizduotės poveikį ir tikslus, kad pasaulis atrodo apsivertęs žemyn galva.

Tai yra fonas, kuriame reikia žvelgti į skirtumus, nubrėžtus Coleridge'o dažnai cituojamame fragmente apie vaizduotę:

Taigi VAIZDUOTĘ aš traktuoju kaip pirminę arba antrinę. Pirmine VAIZDUOTE laikau

[46] S. T. Coleridge. *The Friend*, II. Red. Henry Nelson Coleridge. London, 1863. P. 242.
[47] F. W. J. Schelling. *Grundlegung der Positiven Philosophie*. Red. H. Fuhrmans. Torino, 1972. P. 440.
[48] Coleridge. *The Friend*, p. 242–243.
[49] Coleridge. *Biographia Literaria*, I, p. 199.

visos žmogaus Percepcijos gyvąją Galią bei pirmąjį Veiksnį ir amžinojo kūrimo veiksmo begaliniame AŠ ESU atkartojimą baigtinėje sąmonėje. Antrine Vaizduote laikau pirmosios atgarsį, koegzistuojantį su sąmoninga valia, bet vis dėlto tapatų pirminei savo veiklos *pobūdžiu* ir skirtingą tik veikimo *laipsniu* bei *modusu*. Ji ištirpsta, išsisklaido, išgaruoja, idant kurtų iš naujo; arba, kai šis procesas neįmanomas, ji vis tiek visada siekia idealizuoti ir vienyti. Savo esme ji yra *gyvybiška*, nors visi objektai (*kaip* objektai) savo esme yra fiksuoti ir mirę.

FANTAZIJA, priešingai, savo žaidimui neturi kitų figūrų kaip tik fiksuotus ir apibrėžtus dalykus. Fantazija yra ne kas kita kaip Atminties būdas, išvaduotas iš laiko bei erdvės tvarkos, nors ją persmelkia ir modifikuoja tas empirinis valios fenomenas, kurį vadiname žodžiu PASIRINKIMAS. Bet, kaip ir paprasta atmintis, Fantazija visą medžiagą sau turi gauti gatavą iš asocijavimo dėsnio[50].

Šis gradacinis sugebėjimų apibrėžimas parodo, kad jie neturi pagrindo, taip pat kad jie išsiskleidžia per skirtingas funkcijas. Jeigu sugebėjimas kiltų iš pažinaus pagrindo, tai pirmiausia jis atstovautų tam pagrindui ir negalėtų išsišakoti į daugialypę veiklą. O graduotai apibrėžti galima tik per kontekstus, kurių pamatinis beribiškumas leidžia įvairiems sugebėjimams pasireikšti beribe niuansų gausa.

Taigi galime manyti, kad šis naujas sugebėjimų gradacinis apibrėžimas, kylantis iš jų nepagrįstumo, būtent ir sukėlė tokį galvos skausmą Coleridge'o draugui. Nes iš pradžių Coleridge'o konkrečios pastabos apie „pirminę vaizduotę", „antrinę vaizduotę" ir „fantaziją" sėmėsi peno iš tradicijų, siekiančių Aristotelio *memoria* sampratą – ko gero, jis jomis pasinaudojo siekdamas pabrėžti šio įsivaizdavimo sugebėjimų gradacinio apibrėžimo padarinius. Jeigu šie sugebėjimai neturi įžvelgiamo pagrindo, tai nepagrįstumo negalima tapatinti su paslėptu intencionalumu. Veiklai galią suteikia ne patys sugebėjimai, o subjektas, skirtingai ieškodamas sąsajos ir su savimi, ir su pasauliu. Baigtinėje sąmonėje atsikartoja subjekto konstitavimo beribiškumas; sąmoninga valia reguliuoja objektų pasaulio suardymą, kad įgalintų subjektą atkurti jį naujaip tokiu būdu, kad jis atsiskleistų sau; ir galiausiai empiriniai pasirinkimo sprendimai, daromi fantazijos, palengvina duomenų kombinavimą pagal situacijos reikmes.

Šis gradacinis įsivaizdavimo sugebėjimų apibrėžimas susietas su subjekto teorija, smarkiai paveikta filosofinio idealizmo. Čia mums nebūtina detaliai gilintis, bet sąsają verta bent jau paminėti, atsižvelgiant į tai, kad sugebėjimų veikime

[50] *Ten pat*, p. 202. Toks požiūris į vaizduotę dar labai gajus – tai rodo Gastono Bachelard'o pozicija (*On Poetic Imagination and Reverie*. Vertė Colette Gaudin. Indianapolis, 1971. P. 19): „Vaizduotė visada laikoma vaizdų *formavimo* sugebėjimu. Bet tai yra veikiau percepcijos pateikiamų vaizdų *deformavimo*, išsivadavimo iš betarpiškų vaizdų sugebėjimas; ypač tai yra vaizdų *keitimo* sugebėjimas. Jeigu nėra vaizdų keitimo, netikėto jų sujungimo, nėra ir vaizduotės, *įsivaizduotinio veiksmo*". Kaip romantizmo idėjos plinta ir nusitęsia į modernizmo literatūrą, puikiai nušvietė Johnas Paulas Riquelme'as knygoje *Harmony of Dissonances. T. S. Eliot, Romanticism, and Imagination* (Baltimore, 1991); ypač žr. p. 92–109, kur nuodugniai gvildenama, kaip Eliotas perdirbo Coleridge'o fantazijos ir vaizduotės idėjas.

glūdintis intencionalumas kyla ne iš jų, o iš subjekto[51]. Coleridge'as išvengia esminės dilemos, kilusios tradicinei sugebėjimų psichologijai, kuri vaizduotę galiausiai suvokė kaip savaveiksmį potencialą ir todėl suteikė jai intencionalumą, kurio ji negali turėti, nes jis priklauso sąmonei, o ne vaizduotei. Todėl visai logiška, kad Coleridge'o gradacinis apibrėžimas atitinka tokią pat aktyvinančių veiksnių diferenciaciją, o šie savo ruožtu yra pamatinės subjekto konstitavimo sąlygos – šiam procesui įsivaizdavimo sugebėjimai atrodo būtini. Ši glaudi sąveika rodo, jog Coleridge'as laikėsi sugebėjimų sampratos todėl, kad jie išreiškia natūralų žmogaus aprūpinimą.

Gradacinis apibrėžimas įsivaizdavimą išskleidžia į sugebėjimų daugį, kuriems reikia tiek pat diferencijuoto konteksto, kad jų veikimas būtų konkretizuotas. „Pirminė vaizduotė" išryškina kontekstualumą, kurio reikia norint pakartoti kūrybinį veiksmą baigtinėje sąmonėje. Jeigu šis sugebėjimas savo pagrindą turėtų savyje, jis negalėtų to padaryti ir apibrėžtų subjektą tik pagal tą pagrindą. Atitinkamai, jeigu sugebėjimas būtų savaveiksmis, jis nesileistų nukreipiamas į subjekto savęs konstitavimą ir todėl būtų neprieinamas subjekto intencijoms. Bet ką gi reiškia suvokti subjektą kaip savęs kūrėją, kartojantį „amžinąjį kūrimo veiksmą"? Esė „Apie poeziją arba meną" Coleridge'as sako:

> Patikėkite manimi, jūs turite įvaldyti esmę, *natura naturans*, kuri numato ryšį tarp gamtos aukščiausia prasme ir žmogaus sielos. Gamtos išmintis skiriasi nuo žmogaus išminties tuo, kad planas ir įvykdymas joje yra vienalaikiai, mintis ir padarinys yra vienas dalykas ar bent pateikiami vienu metu; bet nėra reflektyvaus veiksmo, tad nėra ir moralinės atsakomybės. Žmogui būdinga refleksija, laisvė ir pasirinkimas, todėl jis yra regimos kūrinijos viršūnė. Gamtos objektuose tarsi veidrodyje pateikti visi galimi intelekto, pirmesnio už sąmonę, tad ir už visą protingo veiksmo raidą, elementai, žingsniai bei procesai; ir žmogaus sąmonė sutraukia į save visus intelekto spindulius, išsibarsčiusius gamtos vaizdiniuose. Ir šitaip išdėstyti šiuos vaizdinius – totalizuotus ir pritaikytus žmogaus sąmonės riboms, – kad iš pačių tų [gamtos] formų būtų išgaunamos ir į jas įterpiamos joms artimos moralinės refleksijos, išorę paversti vidumi, o vidų – išore, gamtą – mintimi ir mintį – gamta, – tai yra dailiųjų menų genijaus paslaptis[52].

Pakartoti „amžinojo kūrimo veiksmą" žmogaus sąmonėje yra „pirminės vaizduotės" užduotis, kurią vykdydama ji gyvai išryškėja. Tai, kas kartojama, kartojant kinta, nes kartojimo tikslas nėra savybinga jo dalis. Todėl tarp sąmonės ir gamtos yra skirtumas, įsirašantis į kartojimą. Kadangi planas ir vykdymas gamtoje vienalaikiški, ji negali turėti savimonės, o kai žmogaus sąmonė mėgina pakartoti

[51] Žr. Coleridge. *Biographia Literaria*, I, p. 18–94. Luizas Costa Lima knygoje *Die Kontrole des Imaginären. Vernunft und Imagination in der Moderne* (vertė Armin Biermann. Frankfurt/ M., 1990. P. 95–206) istoriškai ir sistemingai nušviečia glaudžią vaizduotės ir subjektyvumo sąsają.

[52] Coleridge. *Biographia Literaria*, II. P. 257–258.

natura naturans, atsiranda skirtumas, sužadinantis refleksijos veiksmus ir sukeliantis savimonę. Tai rodo eilinę idealistinę sąmonės ir gamtos sąveiką. Iš pradžių būdama gamtos kitoniškumas, sąmonė gamtos veidrodyje galiausiai aptinka savo pačios galimybes, o gamta pasirodo esanti pasąmonė. Todėl *natura naturans* reiškia gamtos vertimą sąmone ir atvirkščiai – tai nesibaigiantis procesas, vykstantis kaip „begalinis AŠ ESU" baigtinėje sąmonėje. Šis procesas veikia kaip supaprastintas hegelizmas, nors Hegelis čia nebūtų apeliavęs į vaizduotę[53]. Tačiau Coleridge'ui vaizduotė yra pirmutinės svarbos, kadangi sąmonė savaime neturi savivokos – jai reikia ko nors kitko, kas savyje neturėtų pagrindo, tad ir neapibrėžtų sąmonės pagal savo sąlygas.

Judėjimas pirmyn atgal tarp sąmonės ir gamtos, gamtą atskleidžiant kaip pasąmonę, parodo „pirminės vaizduotės" veikimą. Ji visada sustingsta į produktą, kai žaismo judesys virsta vaizdiniu, nes tik per vaizdinius sąmonė gali įsitikinti, kad kartojama *natura naturans*. Tačiau vaizdinys yra osciliacijos tarp sąmonės ir gamtos atšaka, ir todėl sulaiko judėjimą pirmyn atgal. Kai tik tai atsitinka, savęs konstitavimo procesas, regis, sustoja, kadangi jokie vaizdiniai, kylantys iš šio judėjimo žaismo, negali atitikti sąmonės tikslo: būti identiškai giluminiam *natura naturans* principui.

Šiam tikslui reikia „antrinės vaizduotės", kuri skiriasi nuo „pirminės vaizduotės" tik laipsniu, bet vis dėlto yra savita, nes taikoma objektų pasauliui. Ji yra „aidas", nes dekomponuoja objektų pasaulį ir paskui sukuria jį iš naujo tokiu būdu, kad atsiveria anksčiau buvusi nesuvokiama sąmonės sandara. Osciliacija, per kurią išsiskleidžia vaizduotė, vyksta tarp sąmonės, siekiančios užtikrinti savo konstitavimą, ir empirinės tikrovės duomenų. Bet kai ta pati osciliacija vėl sustingsta vaizdiniais, „antrinė vaizduotė" modeliuoja juos kitaip. Aukštesnėje plotmėje sąmonė ir gamta turi atspindėti viena kitą, o čia būtina formos sąlyga – dekomponavimas. Kuo specifiškesnių laimėjimų reikia iš sąmonės, tuo aiškiau ji atsiskleidžia kaip griaunamoji jėga. Įsisąmoninę jos potencialą, romantikai gebėjo tinkamai nukreipti griaunamąjį vaizduotės aspektą.

[53] G. W. F. Hegelis veikale *Ästhetik* (Red. Friedrich Bassenge. Berlin, 1955. P. 542) vaizduotei priskiria veikiau pavaldų vaidmenį:

Kaip jau matėme iš pradžių, krikščionių religija, kitaip nei Rytų ir graikų dievai, savo turiniu ir pavidalu išaugo ne iš fantazijos dirvos. O štai fantazija susikuria prasmę iš savęs, kad pasiektų tikrojo vidaus vienybę su išbaigtu savo pavidalu, ir nors klasikiniame mene ši sąsaja tikrai pasiekiama, – bet krikščionybėje mes tuoj pat randame pasaulietišką apraiškos savitumą, tokį, koks yra, priimamą kaip idealybės momentą, ir siela patenkinta tuo išorės įprastumu bei atsitiktinimu, nereikalaudama grožio. Tačiau žmogus pirmiausia tik subjektyviai ir pagal galimybes būna susitaikęs su Dievu; nors visi pašaukti palaiminti, mažai išrinktų, ir žmogus, kuriam dangaus karalystė, kaip ir šio pasaulio karalystė, tebėra anapus, turi dvasioje išsižadėti pasaulietiškumo ir savanaudiškos esamybės. Tai ateina iš begalinės tolybės, ir kad tai, kas iš pradžių buvo paaukota, taptų teigiama šiapusybe, šis pozityvus savęs atradimas ir savo esaties valia – tai, kas šiaip jau būna pradžia, – romantinio meno raidoje yra išvada, ir tai paskutinis žmogaus įsigilinimo į save ir vieno taško radimo elementas.

Nors vaizduotė neapibrėžiama nei per save pačią, nei per subjektą arba kontekstą, kuriame veikia, ji vis dėlto turi būti ankstesnė ir už suaktyvinantį stimulą, ir už atliekamas funkcijas, ir už daromą poveikį, nes visa tai priklauso nuo manomo esinio, kurį apibūdina. Kaip šį esinį nusakyti, jeigu jis negali būti savybių arba predikatų suma?

Visų trijų subjekto suaktyvinamų sugebėjimų žymė – judėjimas pirmyn ir atgal: osciliacija tarp sąmonės ir gamtos (pirminė vaizduotė), tarp iškomponavimo ir perkomponavimo (antrinė vaizduotė) bei tarp kombinavimo ir atskyrimo (fantazija). Tai yra pamatinis žaidimo judėjimas, kurio tačiau negalima sutapatinti nei su pačia vaizduote, nei su jos apibūdinimais ar predikacijomis, jis taip pat nekyla nei iš aktyvinančio veiksnio, nei iš konteksto – jis tiesiog atskleidžia tris įsivaizdavimo sugebėjimus *in actu*. Kitoje vietoje Coleridge'as tiesiogiai komentuoja suaktyvintos vaizduotės ypatingumą: „Kai tik ji užfiksuojama viename vaizdinyje, ji tampa supratimu; bet kol ji neužfiksuota ir svyruoja [*waver*] tarp jų, tvariai neprisijungdama nė prie vieno, ji yra vaizduotė [...] Didingiausios poetinės pastangos pasireiškia tada, kai vaizduotė pasitelkiama tam, kad pateiktų ne konkrečią formą, o stiprų dvasios veikimą, tebesiūlydama tai, kas atstumiama, ir vėl kurdama tai, kas vėl atmetama."[54]

Bet „svyravimas" yra ypatinga osciliacijos forma: užuot buvęs fliuktuojanti – nes nestabili – polių jungtis, jis destabilizuoja pačius polius. Todėl vaizduotė *in actu* nesustingsta į jokią formą – reikšdamasi kaip judėjimas pirmyn atgal, ji leidžia kaitalioti viską, ką apima „svyravimas". Tai ir objektų pasaulis, ir save kon-

[54] S. T. Coleridge. *Shakespearean Criticism*, II. Red. T. M. Raysor. London (Everyman's Library), 1967. P. 103. Panašų požiūrį Coleridge'as išsakė ir kitur – *The Notebooks*, I (1794–1804) (red. Kathleen Coburn. London, 1957), p. 1541–1542: „Sumaišykime Tiesą su Vaizduote, kad vaizduotė galėtų išskleisti savo neapibrėžtumą virš to, kas iš tikrųjų įvyko, o Tikrovė suteiktų Vaizduotei savo medžiagiškumo ir konkretumo". Ši idėja dar aiškesnė, kai Coleridge'as sako:

Fantazija ir Vaizduotė yra Osciliacijos – pirmoji jungia Protą ir Supratimą, o antroji jungia Pojūtį ir Supratimą.

žemiausia	aukščiausia
Pojūtis	Protas
Fantazija	Vaizduotė
Supratimas	Supratimas
Supratimas	Supratimas
Vaizduotė	Fantazija
Protas	Pojūtis

(*Coleridge on the Seventeenth Century*. Sud. Roberta Florence Brinkley. New York, 1968. P. 694)

Apie destruktyvų fantazijos, kaip „vaizdijančios sugebėjimo" sąlygos, pobūdį žr. Elisabeth Lenk knygą *Die unbewußte Gesellschaft* (München, 1983), p. 60, – nors ji šį procesą sieja tik su fantazija, kuri „tam, kad išliktų kaip fantazija, [turi] sudaužyti ją siaurinančius kolektyvinius stereotipus". Apie struktūrinę kūrybinio proceso įvairovę žr.: *The Creative Process. A Symposium*. Red. Brewster Ghiselin. Berkeley, 1985.

stituojantis subjektas. „Svyravimas" kaip vaizduotės atsiskleidimas rodo esant suaktyvintą vaizduotę kaip žaismo judėjimą. Šis judėjimas pasižymi tuo, ką Coleridge'as vadina siūlymu ir atstūmimu, kūrimu ir atmetimu, kurie leidžia vis labiau diferencijuoti sąveiką tarp subjekto ir sugebėjimų, sugebėjimų ir konteksto bei galiausiai tarp pagrindo neturinčių sugebėjimų ir priskiriamų predikacijų. Šiam žaismui nuolat kelia grėsmę visoje osciliacijoje glūdintis ambivalentiškumas, nes šis niekada nesibaigiantis procesas konfliktuoja su rezultato poreikiu. Todėl Coleridge'as vis atstumia, kas siūloma, ir perkuria, kas atmetama, tad vaizduotė atsiskleidžia per žaismą. Jis žino, kad „poezijos galia galbūt vienu žodžiu *įdiegia į sąmonę tą energiją, kuri priverčia vaizduotę pateikti paveikslą*". Šis sakinys pridurtas prie kritikos, nukreiptos prieš kai kuriuos to meto poetus, kuriančius itin vaizdingai, kai „viskas taip olandizuota, jei galima taip pasakyti, smulkiausiais potėpiais, kad skaitytojui kyla natūralus klausimas, kodėl pasitelkti žodžiai, o ne tapyba"[55]. Paveikslas visada būna vaizduotės produktas, todėl jis negali būti pati vaizduotė. Tai, ką Coleridge'as pavadino „svyravimu", užčiuopia vaizduotę tuo momentu, kai ji virsta produktu arba, dar geriau, kai ji virsta generatyvine matrica.

Vaizduotei pasireikšti reikia išorinio stimulo, kuris savo ruožtu bus įtrauktas į savo sukeltą žaismą. Kadangi sugebėjimas neturi pagrindo, jis negali įpavidalinti subjekto, ir kadangi subjektas tiesiogiai nedisponuoja savo pagrindu, jis gali pasirodyti sau tik suaktyvindamas vaizduotės sugebėjimus. „Antrõsios pozicijos, – teigia Coleridge'as, – būtent AŠ ESU iš tiesų negalima vadinti tik nusistatymu. Ji tikrai neturi pagrindo, bet čia jau pati idėja atmeta visokį pagrindą ir, atskirta nuo tiesioginės sąmonės, praranda visą savo prasmę bei svarbą. Ji neturi pagrindo, bet tik todėl, kad pati yra viso kito užtikrintumo pagrindas."[56] Todėl visai logiška, kad santykis tarp nepagrįsto sugebėjimo ir nepagrįsto subjekto – „subjekto, kuris tampa subjektu objektyviai save sau konstruodamas"[57] – pasireiškia kaip žaismo judėjimas, nes „svyravimas" neturi struktūros.

Savęs konstitavimas suponuoja, kad šios veiklos pradžioje subjektas nepažįsta ir nesuvokia savęs. Todėl I. A. Richardsas teisingai pabrėžia, kad „Coleridge'o pažinimo teorija pažinimą traktuoja kaip tam tikrą darymą, t. y. įbūtinimą to, kas pažįstama"[58]. Tad aišku, kad negali būti jokio išankstinio supratimo apie subjekto tikslus savo konstitavimo eigoje. Vadinasi, bet kas, ko subjektui reikia save konstituojant, gali jį užvaldyti. Iš tiesų tai gali būti dar viena priežastis, kodėl vienas sugebėjimas susiskaido į keletą, nes subjektas kontroliuoja savęs konstitavimą skirtingais kontekstais, kuriuose jis suaktyvina sugebėjimus, kad sau atskleistų save. Šie kontekstai savo ruožtu ne tik nukreipia sugebėjimus, bet ir

[55] Coleridge. *Shakespearean Criticism*, II, p. 134–135.
[56] Coleridge. *Biographia Literaria*, I, p. 178.
[57] *Ten pat*, p. 183.
[58] I. A. Richards. *Coleridge on Imagination*. Bloomington, 1960. P. 49.

įvairiai juos motyvuoja. Knygoje „Table Talk" Coleridge'as pabrėžia, kad „Fantazijos ir Vaizduotės rūšinį skirtumą galima suprasti taip, kad jeigu jausmai ir protas taptų nebesuvaldomi, pirmieji virstų kliedesiu, o antrasis – manija"[59]. Šiuo atžvilgiu skirtingus kontekstus galima laikyti būdais, kuriais subjektas neleidžia savęs konstitavimui tapti nevaldomam.

Kai subjekto suaktyvinta vaizduotė ima veikti tarp objektų, kuriuos iškomponuojant gaunama medžiaga naujai kūrybai, ji nebūna nežabota – ją neišvengiamai modeliuoja atitinkamas kontekstas. Bet kadangi subjektas, kaip aktyvuojantis veiksnys, pats neturi pagrindo, jį irgi veikia šie modeliavimai. Iš pradžių atrodė, kad subjektui tereikia pasinaudoti savo sugebėjimu, kad jis sau atskleistų save; tačiau vykstant tokiam procesui subjektas nuolat modifikuojamas. Iš pradžių atrodė, kad vaizduotė – tai potencialas, kuriuo galima manipuliuoti bet kokiam tikslui, bet pasirodo, kad suaktyvinta ji tampa jėga, galinčia manipuliuoti savo manipuliuotoju.

Taip atsitinka todėl, kad visos intencionalumo formos, taip pat ir „sąmoninga valia", yra riboto masto ir negali visiškai valdyti savo tikslo. Todėl kai vaizduotė išsklaido objektų pasaulį, šis išsklaidymas savo ruožtu veikia ir jį sukūrusį subjektą. Aktyvinamas subjektas įtvirtina savo intencionalumą vaizduotėje, kuri šitaip suaktyvėja. Kaipo „aktantas", vaizduotė įgalina subjektą, kuris norėtų matyti save kaip savo paties pagrindą, išsiskleisti į begalinį savęs atspindėjimą. Šį procesą padaro galimą osciliacijos asimetrija, išplečianti subjekto ir sugebėjimų nepagrįstumą į begalybę aspektų. Judėjimas turi būti asimetriškas, kadangi vaizduotei reikia tapti aktyviai, ir ji gali sėkmingai konstituoti savastį tik nuolat pranokdama subjekto stadijas jo kelyje į save.

Ši vaizduotės samprata dabar jau nugrimzdo į praeitį – turbūt labiausiai todėl, kad ji buvo labai glaudžiai susijusi su subjekto savęs pagrindimu. Vis dėlto keletu požiūrių ji tebėra reikšminga mūsų aptarimui. Vaizduotė nėra save aktyvinantis potencialas, ir kai ją sutelkia išorinis stimulas, ji atsiskleidžia kaip diferencijuotas žaismo judėjimas, Coleridge'o pavadintas „svyravimu". Be to, vaizduotei būdingas dvilypumas, ir kadangi prieš produkuojant griaunama, paaiškėja, kad *creatio ex nihilo* yra grynas mitas.

Coleridge'as dar kalbėjo apie vaizduotę kaip apie sugebėjimą. Vis dėlto kyla klausimas, ar nusakant ją kaip neturinčią pagrindo [*groundless*] kognityviai kapituliuojama jos neprieinamumo akivaizdoje, ar čia turima galvoje tai, kas yra pirmiau už jos poveikį ir todėl negali būti jam tapatu. Pastaruoju atveju būtų kalbama tikrai ne apie sugebėjimą tradicine potencialo prasme, kai iš jo galima semtis visokiems tikslams, – jau apsireiškusi vaizduotė atskleidžiama kaip žaismo judėjimas, žaidžiantis su jį sutelkusiu veiksniu.

[59] S. T. Coleridge. *The Table Talk and Omniana*. Oxford, 1917. P. 309.

3. *Vaizduotė kaip veiksmas (Sartre'as)*

Kol įsivaizdavimas buvo siejamas su subjektu, jį buvo galima laikyti sugebėjimu, kuris, kaip ir visi kiti sugebėjimai, atrodė atstovaujantis natūraliam žmogaus inventoriui. Net įsivyravęs dėmesys subjekto savęs konstitavimui tik modifikavo paveldėtą sampratą. Tačiau nebebuvo tikrumo dėl sugebėjimų pagrindo, ir todėl Coleridge'as vaizduotę traktavo ne tik kaip suskaidytą, bet ir kaip „aktantą". Jeigu vaizduotė įgalina subjektą suvokti save kaip nesąmoningo pobūdžio sąmonę, šie tarpusavio santykiai atskleidžia kibernetines ypatybes, grįžtant prie subjekto „kito" kaip dalies jo savivokos proceso.

„Sugebėjimo" pobūdis kinta keičiantis jį suaktyvinusiam veiksniui. Sujungus vaizduotę su save konstituojančiu subjektu, gerokai pakito tradicinė sugebėjimų samprata; bet galiausiai vaizduotės priskyrimas sugebėjimams atgyveno tada, kai buvo panaikinta sąsaja su subjektu. Šį žingsnį žengė Sartre'as savo ankstyvoje knygoje *„L'Imaginaire"*. Vaizduotę kaip sugebėjimą jis pakeitė daugialypiais įsivaizdavimo pasireiškimais. Coleridge'ui vaizduotės sugebėjimas buvo nepažinus. Tas pats pasakytina apie Sartre'o įsivaizdavimą, kurį galima suvokti tik stadijomis, kuriomis einama nuo to, kas atrodo „tikra" per tai, kas „tikėtina", prie to, kas laikoma „įsivaizduojamo gyvenimo" kontūru – šiuos apibūdinimus pats Sartre'as laikė fenomenologinės psichologijos terminais.

Fenomenologiškai įsivaizdavimas turi būti traktuojamas kaip sąmonės veiksmas. Todėl Sartre'as pradeda teiginiu, kad jo „tyrinėjimas turi tikslą nusakyti svarbias sąmonės funkcijas kuriant nerealybių arba „vaizduotės" pasaulį, ir jos noetinį koreliatą – įsivaizdavimą"[60]. Jeigu įsivaizdavimas glaudžiai susijęs su sąmonės veikla, tai vaizduotės priskyrimas sugebėjimams paneigiamas. Užuot buvęs neišmatuojamas žmogaus atributas, įsivaizdavimas tampa psichiniu vaizdiniu, parodančiu „tik sąmonės santykį su objektu; kitaip tariant, tai reiškia tam tikrą būdą, kuriuo objektas pasirodo sąmonei arba – performulavus – tam tikrą būdą, kuriuo sąmonė pateikia sau objektą [...] Tačiau, norėdami išvengti visų galimų dviprasmybių, čia turime pakartoti, kad vaizdinys yra ne kas kita kaip santykis"[61]. Akcentavimas, kad įsivaizdavimas yra sąmonės santykis su jos objektais, atspindi Sartre'o fenomenologinį požiūrį, pagal kurį negalima žinoti, kas yra sąmonė, – pažinus tik jos santykis su objektais. Taigi įsivaizdavimas yra ypatinga ryšio forma, demonstruojanti sąmonės santykius su objektais kaip psichiniais vaizdiniais.

[60] Jean Paul Sartre. *Das Imaginäre. Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft*. Vertė Hans Schöneberg. Hamburg, 1971. P. 42. Kaip sunku suvokti tokias sampratas, rodo Richardo Kearney knygos *The Wake of Imagination. Ideas of Creativity in Western Culture* (London, 1988), p. 224–239, pavyzdys – autorius Sartre'o veikalą laiko egzistencializmo apraiška ir taip praleidžia didelę dalį fenomenologinių aspektų.

[61] Sartre, p. 48.

Norint suprasti šių santykių prigimtį, reikia turėti galvoje, kad Sartre'ui percepcija ir ideacija įkūnija „dvi pagrindines neredukuojamas sąmonės nuostatas"[62], percepcijos veiksmui nukreipiant intencijas į duotąjį objektą, o įsivaizdavimo veiksmui įtraukiant objektą, kuris suvokiamas kaip niekas ir duotas kaip nesantis[63]. Percepcija sugriebia duotą objektą, o psichinis vaizdinys susieja sąmonę su objektu, kuris neduotas ir todėl turi būti postuluojamas. Tokie objektai turi dvi pamatines formas: jie būna arba nesantys čia, arba visai neegzistuojantys[64].

Sąmonė, sugebėdama postuluoti objektus įsivaizdavimo veiksmu, atrodo „sau kūrybiška, bet to, ką sukuria, ji nepostuluoja kaip objekto"[65]. Ši išlyga svarbi ir įsidėmėtina. Sąmonė valdo postuluojamą objektą kaip psichinį vaizdinį, bet postuluodama ji mažiau valdo savo pačios veiklą. Ji kūrybiška ta prasme, kad ideacijos veiksmu sukuria ką nors, kas neegzistuoja arba egzistuoja kitur – abiem atvejais objektas nesamas[66], ir jį reikia taip sudėstyti, kad įgytų savybes, beveik prieinamas percepcijai. Šių savybių mastas gali siekti nuo percepcijos iliuzijos iki haliucinacijos, ir tai gyvai iliustruoja, kaip sąmonė gali nesuvaldyti savo „kūrybinės prigimties" ir būti praryta savo pačios psichinių vaizdinių. Šie vaizdiniai visada pateikia savo objektą kaip *duotą kaip nesamą*[67] – sąmonė gali parūpinti tokius vaizdinius tik semdamasi iš atminties, pažinimo bei duotos informacijos ir modeliuodama visa tai. Nesamybei suteikdama esamybę, ji leidžia susidaryti įsivaizduotiniam objektui, kuris *suvokiamas kaip niekas*[68]. Šis „niekas", žinoma, reiškia objekto nesamybę arba neegzistavimą, ir tai visai kas kita negu objektų pasaulio išsklaidymas, leidžiantis Coleridge'o subjektui atsiskleisti per „atkuriamąjį procesą".

Sartre'ui neigimas kaip reali esatis to, ką galima „matyti" psichiniame vaizdinyje, duoda kelią nerealiai nesamybės esačiai. Psichinio vaizdinio esatis reiškia, kad, būdami įtraukti į ją, iškeliami iš savo ankstesnės būsenos. „Niekas", glūdintis įsivaizduotiniame objekte, tampa „kūrybiškas", nes beveik visiškai apverčia mūsų būseną – kartais net tiek, kad mūsų esamą egzistenciją padaro nerealią.

Šis „niekas" turi dar vieną aspektą, kuris yra esminis gvildenant įsivaizdavimą. Pats protinis vaizdinys dar yra ne įsivaizdavimas, bet sąmonės modusas, o sąmonė – būtinas fonas, kuriame pasireiškia įsivaizdavimas[69]. Be to, Sartre'as mano, kad šis „niekas", būdamas integrali įsivaizduotinio objekto dalis, yra ir sąmonės apsaugos priemonė, kad jos neperimtų jos postuluojami vaizdiniai. „Be

[62] *Ten pat*, p. 199.
[63] *Ten pat*, p. 281.
[64] Žr. *ten pat*, p. 110.
[65] *Ten pat*, p. 58.
[66] Žr. *ten pat.*, p. 110.
[67] *Ten pat*, p. 57.
[68] *Ten pat*.
[69] Žr. *ten pat*, p. 162, kur Sartre'as vaizdinį traktuoja kaip „tarpinį dalyką tarp sampratos ir percepcijos".

to, sąmonė postuluoja savo objektą kaip neegzistuojantį todėl, kad ji jaučiasi šiek tiek sukaustyta. Ji apsimeta matanti katę; bet kadangi, nepaisant visko, ji suvokia regėjimo kilmę, ji neapsimeta, kad šis koreliatas egzistuoja. Iš čia ir paradoksas: aš tikrai kažką matau, bet tai, ką matau, *yra niekas*. Dėl to ši surakinta sąmonė įgyja vaizdinio formą: ji nesiveržia iki savo ribų. Sapne ji visiškai sukaustyta, ir katė tada postuluojama kaip objektas."[70] Sąmonei kyla pavojus patekti į savo projekcinių vaizdinių spąstus, nes ji gali egzistuoti tik suvokinių pagrindu[71]. Percepcijos veiksme sąmonė gali nukreipti save į duotus objektus, bet įsivaizdavimo veiksme ji pati postuluoja savo objektą. Tai reiškia, „kad postulavimas ne pridedamas prie vaizdinio, o yra jo giliausia struktūra"[72]. Šitaip sąmonė nuslysta į psichinį vaizdinį ir tampa ideacine sąmone, kuri aiškiai skiriasi nuo percepcinės sąmonės. Vadinasi, nėra tokio dalyko kaip sąmonė savaime, nes ji visada priklauso nuo savo turinio pobūdžio.

Visą šį procesą galima stebėti įvairiais lygiais. Suformuojant psichinį vaizdinį, nesantis arba neegzistuojantis dalykas užčiuopiamas per analogą, mintantį žinija, atmintimi, patirtimi, informacija, troškimu ir taip toliau. Bet nors šios ištakos svarbios, jos nevaldo įsivaizdavimo veiksmo, kuris kyla iš tetinės [*thetisch*] sąmonės, bet kartu daro jai grįžtamąjį poveikį. Ši sąveika deformuoja visą medžiagą, iš kurios sudėstomas psichinis vaizdinys, nes ją pritaikant prie vaizdinio tenka ir struktūriškai, ir vizualiai supaprastinti.

Psichinius vaizdinius būtina formuoti ne tik sukeliant nesamus arba neegzistuojančius dalykus, bet ir supratimo veiksmams. Sartre'as teigia, kad visą supratimą lydi simbolinės schemos, reprezentuojančios tas mintis, kurios būtinos norint įvaldyti tai, ką reikia suprasti. Šios schemos išauga proporcingai sunkumams, kylantiems supratimo kelyje, ir atmintyje sukauptas žinias reikia atitinkamai aktualizuoti. „Žinija tam tikra prasme yra idėjų atsiminimas. Ji yra tuščia, ji suponuoja būsimą ir būtą supratimą, bet pati nėra supratimas."[73] Tačiau simbolinės schemos dalyvauja tik kaip „laikinos, nepakankamos, kaip įveiktina pakopa"[74] ir būna atmetamos, jeigu pasirodo netinkamos. Be to, jos funkcionuoja kaip atrankos sietas, nes kitaip mąstymas būtų užtvindytas atsiminimų. Mąstymą lydinčios schemos yra filtrai, išskiriantys tuos atsiminimus ir potyrius, kurie reikalingi konkrečiam supratimui. Schemos funkcionuoja kaip reprezentantai, konkretizuojantys galimybes, kurių mąstymui reikia supratimo veiksmams. Jos atstovauja ne pačiam mąstymui, ne pažinimui ir ne atminčiai, o veikiau jų visų mišiniui kaip mąstymo veikų išbandymo ir priderinimo priemonė.

Taigi čia judama pirmyn atgal tarp tinkamumo ir netinkamumo, ir tai įgalina

[70] *Ten pat*, p. 105.
[71] Žr. *ten pat*, p. 131, 140.
[72] *Ten pat*, p. 285.
[73] *Ten pat*, p. 177.
[74] *Ten pat*, p. 191.

pasireikšti sąmonės pašauktą įsivaizdavimą. Plintant reprezentantų kaitai, išryškėja įsivaizdavimo esatis – reprezentantas turi būti paneigtas, kai tik jis neatitinka mąstymo reikalavimų. Šis apgręžimas – tai dar vienas „nieko" aspektas, liudijantis, kad psichinis vaizdinys ne tiktai nurodo nesaties esatį arba sąmonės savęs saugojimą nuo galimo sukaustymo, bet ir neigimą to, kas neišvengiamai postuluojama per psichinį vaizdinį kaip pasirodymą, lydintį mąstymą. Šis neigimas esminis, kadangi jokia pavienė schema negali atstovauti tam, ko siekia mąstymas. Juk visos supratimo pastangos būtų nesėkmingos, jeigu šie reprezentantai – kurie, būdami simbolinės schemos, tiesiog siūlo galimybes orientuotis – jau atstotų patį daiktą. Įsivaizdavimas, reikšdamasis kaip reprezentantų neigimas, neleidžia jiems atstovauti minčiai.

Santykiai taip pat gali būti apgręžti, ir sąmonės pašaukti psichiniai vaizdiniai gali imti veikti pačią sąmonę – kaip, pavyzdžiui, sapnuose ir hipnagoginiuose [matomuose prieš pat užmingant – *vert.*] vaizdiniuose. Svajojant arba snūduriuojant sąmonė būna mažiau atidi – sąmonė dar veikia, kaip rodo trapi ateinančių ir nueinančių vaizdinių konfigūracija, bet jų seka nebevaldoma. Tokiu atveju sąmonė „pasiduoda akimirkos impulsams ir suformuoja absurdišką sintezę, savo naujam vaizdiniui suteikdama prasmę, leidžiančią išsaugoti mąstymo vientisumą"[75].

Iš to sužinome du dalykus. Pirma, akivaizdu, kad nebūna sąmonės be vaizdinių darymo, nes tik darydama vaizdinius ji gali įgyvendinti savo intenciją, kuri konkretizuojama tiek, kiek jos taikinys tampa apibrėžtas. Šį taikinį reikia atverti, todėl tai, kas duota, turi būti pagyvinta psichiniais vaizdiniais – bent jau tam, kad būtų įveiktas skirtumas tarp intencijos ir objekto.

Antra, kadangi nėra aprėpiančios referencijos, reguliuojančios glaudžius intencijos ir psichinio vaizdinio santykius, dėmesiui nusilpus, sąmonė būtų užlieta savo vaizdinių. Bet kadangi sąmonė postuluoja savo vaizdinius, turinčius tiktai tai, kas į juos įdėta, sąmonė tokiais atvejais įkalina save pačią[76]. Įklimpti savo vaizdiniuose, vadinasi, būti nesatyje, kurios galia auga tiek, kiek sąmonę užplūsta šie vaizdiniai, – tada jie nugali juos įbūtinusį intencionalumą.

Sapne skirtumas tarp sąmonės ir jos vaizdinių išnyksta – pasak Sartre'o, „sapne visiškai įgyvendinamas uždaras įsivaizdavimas. Iš tokio įsivaizdavimo visai neįmanoma ištrūkti, ir jo atžvilgiu negalimas joks išorinis žiūros taškas"[77]. Net jeigu, kaip teigia Husserlis, galima įsisapnuoti į tokią padėtį, „kurioje aš sapnuoju save sapnuojantį arba, tiksliau sakant, kurioje sapnuoju, kad sapnuoju", sapnai sapnuose negali tapti percepcijos objektais, nuo kurių sąmonė galėtų atsitraukti[78]. Mat fantazija, anot Husserlio, yra sąmonės modifikacija, kuri vyraudama pasi-

[75] *Ten pat*, p. 99.
[76] Žr. *ten pat*.
[77] *Ten pat*, p. 263.
[78] Edmund Husserl. *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung* (Gesammelte Werke, 23). Red. Eduard Marbach. Den Haag, 1980. P. 184.

reiškia kaip *„neaktualumo* sąmonė"[79]. Kadangi aktualumas *„reiškia tiek kiek nuostata"*[80], neaktualumas yra ne kas kita kaip „grynos fantazijos analogas (ir sudaro *vaizduotės sampratą*, nes gryna vaizduotė išreiškia *aktualumo išstūmimą*)"[81].

Jeigu sąmonę gali išmušti iš vėžių jos postuluoti psichiniai vaizdiniai, tai todėl, kad, nebūdama savaiminė, ji priklauso nuo to, į ką taiko. Kadangi gryna sąmonė būtų arba tuščia, arba be pagrindo, kai tik ji siekia save sukonkretinti, išnyra referenciniai kontekstai. Referenciniai rėmai nusakomi arba kaip egologiniai, arba nepripažįstant tokios sampratos[82]. Jeigu sąmonė nėra savaiminė, tai ji įgyja savo taikinių savybes, ir todėl kartais turime postuluojančią sąmonę, kartais ideacinę, percepcinę, suprantančią arba realizuojančią. Kaip ideacinė sąmonė, ji postuluoja savo objektą ir, kitaip nei percepcinė sąmonė, susitelkia į savo pačios produktą. Nesamam arba neegzistuojančiam dalykui tapus esamu, įvykdomas intencionalumas, nors kaip tik tada pradeda veikti psichinis vaizdinys. Percepcinė sąmonė valdo jai duotus objektus ir yra jų valdoma, o psichinio vaizdinio poveikis nėra taip apribotas. Iš tiesų bet koks bandymas modeliuoti šį vaizdinį tiesiog sukels kitus vaizdinius, kurie išsišakos į nesusietų vaizdų antplūdį, nes psichinio vaizdinio objektas išreiškia tik sąmonės sąsają, o keičiantis sąsajoms, kinta ir sąmonės turinys. Tad jeigu tetinė sąmonė pakinta į ideacinę, ji būna linkusi pasiduoti postuluojamų vaizdinių kerams, kurie savo ruožtu ima valdyti savo pačių sukėlėją. Tada sąmonė tampa priklausoma nuo savo kūrinių. Antra vertus, sąmonė neįmanoma be šios postulavimo veiklos, kadangi kitaip „ją reikėtų suvokti kaip visiškai apsemtą esamybės ir niekaip negalinčią užčiuopti ką nors kitką"[83]. Sunykus distancijai tarp sąmonės ir jos kūrinio, sąmonė nuslysta į tai, ką sukėlusi.

Šį procesą galima tyrinėti dviem skirtingais požiūriais – abu jie nušviečia, kaip įsivaizdavimas pasireiškia postuluojančioje sąmonėje. Vieną jų pateikė pats Sartre'as: kiekvienas psichinis vaizdinys atskleidžia arba nesamą, arba neegzistuojantį dalyką ir todėl savyje turi tam tikrą „nieką", kadangi esatis nepašalina nesaties ir nesuteikia egzistencijos tam, kas neegzistuoja, bet iš esmės išlaiko nebūtį to, kas psichiniame vaizdinyje pasirodo kaip esatis. Šis „niekas" turi tam tikrą kibumo efektą, kurio sąmonės intencionalumas negali išvengti.

Kitu aspektu sąmonės nuslydimą į savo pačios kūrinį apžvelgė Wittgensteinas: „'Objekto įvaizdis turi būti panašesnis į objektą nei bet koks jo vaizdas. Nes

[79] *Ten pat*, p. 299.
[80] *Ten pat*, p. 363.
[81] *Ten pat*, p. 363–364.
[82] Apie tai žr.: Dieter Henrich. „Selbstbewußtsein. Kritische Einleitung in eine Theorie" // *Hermeneutik und Dialektik* (Festschrift Gadamer, I). Tübingen, 1970. P. 257–284; Manfred Frank. *Die Unhintergehbarkeit von Individualität. Reflexionen über Subjekt, Person und Individuum aus Anlaß inhrer „postmodernen" Toterklärung*. Frankfurt/M., 1986.
[83] Sartre, p. 290.

kad ir kokį sukurčiau vaizdą, panašų į tai, ką jis turi reprezentuoti, jis visuomet gali būti ir kažko kito vaizdas. O įvaizdžiui būdinga, kad jis yra kaip tik *šito*, o ne kito įvaizdis.' Šitaip galima pradėti žiūrėti į įvaizdį kaip į virš-panašumą [*Über-Bildnis, super-likeness*]"[84]. Kad ir koks vaizdas būtų „panašus į tai, ką jis turi reprezentuoti", jame turi būti atminties, žinijos, informacijos ir kitų elementų, pasisemtų iš protinių atsargų, kurios negali deramai atstoti suvoktino dalyko ypatingumo. Taigi „virš-panašumas" turi nušluoti reprezentacines ypatybes, būdingas medžiagoms, įgalinusioms įpavidalinti vaizdinį. Šitaip ideacinė sąmonė praranda turėtą sukauptų žinių atramą ir slysta į vaizdinį tiesiogiai proporcingai savo reprezentatyvumo praradimui. „Niekas", kaip psichinio vaizdinio komponentas, įgyja papildomą bruožą: jis parodo ne tik tai, kad nesatis niekada negali tapti tikra esatimi, bet ir kad gautus duomenis reikia „nurealinti", idant psichinio vaizdinio objektas taptų realus, nes kitaip įsivaizduotinis objektas bus ne pats kaipo toks, o kažko kitko vaizdas.

Vadinasi, idėja pasirodo esanti svarbus sandūros taškas, kuriame sąmonė pasiekia pilnatvę įpavidalindama įsivaizdavimą, nes sąmonė, kaip grynas intencionalumas, yra tuščia, o įsivaizdavimas negali savęs postuluoti. Sartre'ui svarbiausia buvo ne aprašyti idėją, o suprasti ją kaip formą, kuri leidžia įsivaizdavimą transcendentališkai redukuoti fenomenologiniams tikslams. Sąmonę ir idėją jis taip plačiai aprašinėja todėl, kad įsivaizdavimo nebegalima izoliuoti kaip savarankiškai egzistuojančio sugebėjimo, nepriklausomo nuo sąmonės, nusitaikančios į siekinius pasaulyje. Sartre'as gvildena klausimus, kaip įsivaizdavimas įsitvirtina per sąmonę ir kas atsitinka sąmonei, kai jai tenka sutelkti įsivaizdavimą įgyvendinti savo intencijoms. Sartre'o požiūriu, sąmonė visada įsitvirtinusi pasaulyje ir orientuota į jo suvokimą, todėl „postuluoti vaizdinį, vadinasi, konstruoti objektą visos realybės pakraštyje, o tai reiškia sulaikyti realybę atstu, išsivaduoti iš jos, žodžiu, ją neigti"[85]. „O jeigu neigimas yra besąlygiškas visos vaizduotės principas, jį patį galima realizuoti tiktai vaizduotės veiksmu. Tai, kas neigiama, turi būti įsivaizduota."[86] Įsivaizdavimo veiksmu neigiamas pasaulis, nes siekiant suprasti visada būtina peržengti tai, ką reikia suprasti. Bet šioje situacijoje nėra atskaitos sistemų tam, ką reikia suprasti, ir tik įsivaizdavimo veiksmas psichiniais vaizdiniais atveria koreliacijų galimybę. Tad pasaulio neigimas šiame procese yra būtinas, bet ir dviprasmiškas.

Šį dviprasmiškumą atskleidžia Sartre'o svyravimas dėl to, ar sąmonė yra pirmesnė už įsivaizdavimą, ar atvirkščiai. Jeigu pasaulio supratimo sąlyga yra jo neigimas, tai įsivaizdavimas nevaldo sąmonės. „Taigi įsivaizdavimo veiksmas

[84] Liudvigas Vitgenšteinas. *Rinktiniai raštai*. Vertė Rolandas Pavilionis. Vilnius, 1995. P. 262.

[85] Sartre, p. 285–286.

[86] *Ten pat*, p. 291.

yra trilypis: *konstituojantis, izoliuojantis* ir *naikinantis.*"[87] Tai reiškia, kad sąmonė, visada susijusi su situacija, gali taikytis tik į konkretų duotojo pasaulio fragmentą, kurį reikia izoliuoti neigiant ir vėl rekonstituoti suprantant. Iš ko gi kyla impulsas neigti? Ar iš įsivaizdavimo, veikiančio tiesiai per sąmonę? O gal iš realizuojančios sąmonės, kuri, įvykdydama savo intenciją, tampa ideacine sąmone? Atrodo, kad Sartre'as kartais renkasi antrąjį variantą, nes, pasak jo, kiekvieną „įsivaizdavimo postulavimą lydi pasaulio suirimas"[88]. Vis dėlto neabejotina, kad įsivaizdavimas gali neigti tik per sąmonę, kadangi prieš imdamasis tokios funkcijos jis nėra nei pažinus, nei pastebimas – jis gali pasireikšti tik per sąmonę ir ją pačią nori parodyti kaip neigimo veiksnį. Tokiu atveju neigimas tampa įsivaizdavimo ženklu sąmonės veidrodyje. Bet čia galima suprasti, kad įsivaizdavimas turi pasitelkti sąmonę, kad kaip nors pasirodytų. Tokiu atveju neigimas būtų ne tiek pasaulio percepcijos sąlyga siekiant suprasti – jis veikiau rodytų tai, kad įsivaizdavimas yra sąmonės „kitas", kuris gali atsiskleisti sąmonėje tik kaip neigimas.

Atrodo, kad šis variantas dalyvauja ir Sartre'o mąstyme. Savo knygos pabaigoje jis sako: „Taigi vaizduotė yra anaiptol neatsitiktinė sąmonės ypatybė, o esminė ir transcendentalinė sąmonės sąlyga"[89]. Jeigu taip, neigimas darosi itin dviprasmiškas. Būdamas transcendentalinė sąmonės sąlyga, įsivaizdavimas per ideacinę sąmonę „naudojasi pasauliu kaip paneigtu pagrindu"[90]. Bet jis taip pat gali neigti ideacinę sąmonę, kaip hipnagoginiuose vaizdiniuose ir sapnuose, kur „įsivaizduotinis pasaulis, nepaisant visų lūkesčių, pasireiškia kaip pasaulis be laisvės"[91]. Jeigu įsivaizdavimas, nors iš pradžių ir modeliuojamas sąmonės intencionalumo, gali neigti ir pasaulį, ir ideacinę sąmonę, kyla klausimas, ar neigimas yra esminė įsivaizdavimo savybė, ar tik jo apraiška, sąlygota sąmonės. Kadangi įsivaizdavimas, nors duotas akivaizdžioje patirtyje, yra nepažinus, mes galime orientuotis tik į jo apraiškas. Jeigu įsivaizdavimas neigia, kad padėtų sąmonės veikoms, kyla neabejotinas dviprasmiškumas. Viena vertus, įsivaizdavimas atsiskleidžia kaip „*kažkas*, kas pasaulio atžvilgiu yra niekas, o jo atžvilgiu pasaulis yra niekas"[92], antra vertus, jis apkeri sąmonę ir kone įkalina ją. Be to, kaip jau matėme, „niekas" gali atsiskleisti tada, kai nesantis arba neegzistuojantis dalykas yra psichiniame vaizdinyje, bet jo reali esatis neigiama, o tokios perskyros neįmanomos be ideacinės sąmonės. Pastaroji nukreipia savo sukeltą įsivaizdavimą ir tampa fonu, kuriame suaktyvintas įsivaizdavimas pasirodo esąs pernelyg dviprasmiškas, kad sąmonė jį suvoktų. Šitaip įsivaizdavimo [sukeltas] neigimas, patekęs į sąmonę, susiskaido į įvairius „nieko" modusus,

[87] *Ten pat*, p. 282.
[88] *Ten pat*, p. 291.
[89] *Ten pat*, p. 292.
[90] *Ten pat*, p. 291.
[91] *Ten pat*, p. 269.
[92] *Ten pat*, p. 290.

o šie savo ruožtu parodo, kad įsivaizdavimas yra sąmonės modifikacija.

Iš dalies tai galima laikyti sąvokiniu įsivaizdavimo apibrėžimu. Anot Husserlio, „Fantazija yra gryniausia modifikacija ir negali turėti nieko kitko kaip tik modifikaciją"[93]. Kiekvienai modifikacijai būdinga tai, *„kad joje glūdi nuoroda į kitą sąmonę, kurios modifikacija ji vadinama,* – sąmonę, kurios iš tiesų joje nėra, bet kurią vis dėlto gali užčiuopti tinkamai nukreipta refleksija"[94]. Čia reikia pridurti, kad pati fantazija neturi objektų – ji apsireiškia sąmonėje tuo, kad keičia jos santykį su objektais, realizuojančią sąmonę permainydama į ideacinę. Sąmonei reikia įsivaizdavimo, kad suteiktų esatį neduotai nesačiai, o įsivaizdavimo veiksme ji pati patiria modifikaciją, kuri įsirašo į intencionalumą suskaidydama jį į įvairius modusus – postulavimo, percepcijos, ideacijos ir realizavimo. Taigi Sartre'as įsivaizdavimą vadina transcendentaline sąmonės sąlyga ne todėl, kad įsivaizdavimas konstituoja sąmonę, o todėl, kad, modifikuodamas jos nuostatas, jis įgalina sąmonę veikti. Antra vertus, sąmonė daro įtaką įsivaizdavimui, kadangi modifikavimas reiškia, kad kas nors modifikuojama, o tas kas nors negali nepaveikti modifikavimo veikos. Modifikavimas apima skalę nuo pasaulio neigimo iki sąmonės įkalinimo jos sapno vaizdiniuose. Kol įsivaizdavimas reiškiasi kaip pasaulį neigiantis veiksmas, jis valdomas sąmonės, tačiau jau modifikuotos į ideacinę sąmonę. Bet kai viršų ima vaizdiniai, sąmonė modifikuojama į neaktualumą. Tai yra du sąmonėje pasireiškiantys įsivaizdavimo kraštutinumai.

Kad ir kaip nusakomi šie santykiai, sąmonės ir įsivaizdavimo pusiausvyrą pakreipia modifikavimas. Iš tiesų įsivaizdavimas dalyvauja visose pakreipimo [*Kippen, tilting*] veikose, nukreipiančiose sąmonės nuostatas. Modifikavimas nesukelia negrįžtamų pokyčių, bet vyksta, kai sąmonė nuslysta į tai, ką postulavusi, arba kai sąmonės nuostatos pakreipiamos judesiuose, kurie artikuliuoja įvairias neigimo formas ir yra savitai dvejopi. Jie turi produktų pobūdį, bet kartu ir nesustabdomą dinamizmą, produkuojantį produktus, kurie savo ruožtu negali sulaikyti dvigubo judėjimo. Produktai perdirbami pagal konkrečius reikalavimus, kurie ne visai išnyksta, kai sąmonė – kaip kad sapnuose – būna apkerėta savo vaizdinių. Bet slydimo ir kreipimo judesių mastas neribotas.

Kadangi šis žaismo judėjimas turi tam tikrą struktūrą, jis skiriasi nuo to, ką Coleridge'as vadino „svyravimu". Mes matėme, kad įsivaizdavimas, kaip sąmonės postuluojamas psichinis vaizdinys, gali pasireikšti kaip realybės neigimas arba sąmonės modifikavimas. Taip užsimezga sąveikos santykis, dėl kurio sąmonės arba įsivaizdavimo izoliuotai suprasti neįmanoma. Tetinė sąmonė, postuluojanti įsivaizdavimą kaip psichinius vaizdinius, nuslysta į savo vaizdinius todėl, kad ji dalyvauja savo sukeltuose produkavimo procesuose. Šitaip pasaulyje įsitvirtinusią sąmonę iš pasaulio išstumia tai, ką ji postulavo. Iliuzijos, sapnai, svajonės

[93] Husserl, p. 268.
[94] *Ten pat*, p. LXX.

ir haliucinacijos rodo, kaip sąmonę gali užvaldyti jos kūrinių poveikis. Tada tetinė sąmonė virsta fonu, leidžiančiu fiksuoti savo pradinį bejėgiškumą. Įsivaizdavimą sąmonė postuluoja kaip psichinį vaizdinį, bet jo poveikis turi polinkį sąmonę skaidyti, paralyžiuoti ir įkalinti. Postulavimo veiksme sąmonė nuslysta į psichinį vaizdinį. Šis savo ruožtu pakreipia tetinę sąmonę į įvairias laikysenas, tad ji gali pavirsti realizuojančia, percepcine arba ideacine sąmone.

Kadangi sąmonei tenka dalyvauti šiame produkavime, netgi tetinė sąmonė tėra viena iš laikysenų, į kurias sąmonė pakreipiama. Todėl kalbėti apie vieną sąmonę kaipo tokią taip pat neįmanoma kaip ir apie įsivaizdavimą. Dėl tarp jųdviejų veikiančio žaisminio judėjimo pirmyn atgal sąmonė ir įsivaizdavimas taip smarkiai persmelkia vienas kitą, kad pakreipimas ir slydimas žaidžia vienas su kitu. Tetinė sąmonė slysta į postuluojamą idėją ir šitaip pakreipiama į kaleidoskopiškai kintančias laikysenas, liudijančias esant įsivaizdavimą sąmonės rėmuose. Jeigu sąmonės suaktyvintas įsivaizdavimas pasireiškia kaip žaismo struktūra, skatindamas jį suaktyvinusį veiksnį slysti į jo paties produktą ir nuolat pakreipinėti sąmonės nuostatas, tai įsivaizdavimo neįžvelgiamumas tampa begaliniu žaidimu.

Kadangi žaisme viskas paruošta pakreipti, jis yra ne nulemtas, o veikiau kylantis iš pamatinio neapibrėžtumo. Modeliuojant judėjimą pirmyn atgal, slydimas ir pakreipimas atskleidžia, kad įsivaizdavimui primesta forma – tačiau ši forma taip pat formuoja būdą, kuriuo žaidžiama su sąmone. Iš to kyla glaudi sąmonės ir įsivaizdavimo tarpusavio sąveika jungtyje, kurios nuolatinis slydimas ir pakreipimas nenuspėjami, nes žaismas į ją įrašo nenuspėjamumą to, kas žaidimą iš pat pradžių padaro įmanomą.

4. Radikalus įsivaizdavimas (Castoriadis)

Kol įsivaizdavimas buvo laikomas sugebėjimu, jis buvo susietas su subjektu ir, kaip aiškino Coleridge'as, baigtinei sąmonei buvo priemonė užsitikrinti save gamtos veidrodyje kaip *natura naturans*. O kol įsivaizdavimas buvo laikomas psichinio vaizdinio komponentu, jis buvo susietas su sąmone ir teikė transcendentalinę sąlygą kintančioms intencijoms (pasaulio neigimui, sąmonės modifikavimui). Subjektas ir sąmonė suaktyvina vaizduotę ir savo ruožtu tampa terpe jos skirtingoms apraiškoms. Tad atrodytų, kad bet koks bandymas pažinti įsivaizdavimą visada turi susieti jį su kuo nors kitkuo, kad jis pasidarytų matomas. Jeigu ne patirties evidencija, įsivaizdavimą būtų galima laikyti postulatu, aiškinančiu psichinio vaizdinio savybes bei subjekto ir gamtos homologiją, nors pastarieji yra arena, kurioje pasirodo įsivaizdavimas. Bet jeigu abi šios įsivaizdavimo versijos darosi vis labiau atgyvenusios, tai kaipgi jį suvokti?

Iki XVIII a. pabaigos, kol sugebėjimo samprata buvo nekvestionuojama, vaizduotės veikimas kėlė mažai sunkumų, net jeigu interpretacijos skirdavosi. Vaiz-

duotė buvo apibrėžiama pagal jos funkcijas, kurios dažnai klaidingai laikytos jos ontologiniu pamatu; kitaip tariant, ji būdavo nuolat sutapatinama su joje glūdinčiais tikslais. Ši esminė yda pakirto sugebėjimo sampratą, kurios tradicinė forma paseno tada, kai imta atidžiau nagrinėti patį potencialą. Tačiau kuo mažiau tinkami atrodė šie koncepciniai rėmai, tuo, rodos, sunkiau darėsi rasti jiems pakaitalą. Maža to, įsivaizdavimui laisvėjant nuo epistemologinių klasifikacijų, proporcingai augo jo svarba. Nuo tada, kai jis buvo suvokiamas sugebėjimų psichologijos rėmuose, šiam iš pradžių nevertintam sugebėjimui buvo lemta kilti aukštyn: Hume'ui ir Kantui jis tapo atitinkamai paslaptingas ir neperprantamas – iš dalies todėl, kad kitiems sugebėjimams vis labiau reikėjo vaizduotės.

Nuo savo kuklių ištakų įsivaizdavimas padarė nenuspėjamą karjerą, iškildamas į savotišką *materia prima* tokiose srityse kaip psichoanalizė, antropologija, o pastaruoju metu ir socialinė teorija Tokios sąvokos kaip primapradė fantazija [*Ur-Phantasie*] arba pirmapradis *état imaginaire,* šiandienėse diskusijose turinčios aiškų vaidmenį, rodo, kad įsivaizdavimas gali tapti visko pradžia ir pabaiga. Bet tos sąvokos turi ydą, nors ne tą pačią, kuri pakirto sugebėjimo sampratą. Vaizduotė kaip sugebėjimas tapo paslaptinga baigiantis XVIII amžiui, nes paaiškėjo, kad jos funkcijos negali kartu būti ir jos pagrindas. Su pirmaprade fantazija ir pirmapradžiu *état imaginaire* bėda ta, kad jeigu jie suprantami kaip galutinė instancija, tai dažnai jie būna kas nors kita negu tai, ką mes laikome „įsivaizdavimu".

Tai akivaizdu iš kai kurių psichoanalitinių ir antropologinių diskursų. Pavyzdžiui, Freudo požiūriu, fantazija yra taškas, kuriame susitinka lūkesčio ir išsipildymo idėjos[95]. Lacanas įsivaizdavimą suvokia kaip osciliaciją tarp veidrodinio „aš" ir šerdinio „aš", žvelgiančio į save veidrodyje su susižavėjimu ir agresija[96]. Winnicottui įsivaizdavimas yra „pereinamasis objektas", leidžiantis kūdikiui, atskirtam nuo motinos, įveikti susidariusią spragą[97]. Galiausiai Gehlenas *état imaginaire* traktuoja kaip visuotinio perkėlimo būseną, liudijančią žmogaus instinktų

[95] Zigmundas Froidas. „Rašytojas ir fantazavimas". Vertė A. Gailius // *Grožio kontūrai.* Vilnius, 1980. P. 77. Čia sakoma: „Fantazijos ir laiko santykis apskritai labai reikšmingas. Galima sakyti, kad fantazija tarsi sklando tarp trijų laikų, tarp trijų laiko momentų mūsų vaizduotėje. Psichinės veiklos akstinas yra aktualus įspūdis, kokia nors proga dabartyje, sugebėjusi sužadinti vieną didžiųjų individo norų; nuo jų ji peršoka prie prisiminimų apie ankstesnį, dažniausiai infantilišką išgyvenimą, kuriame tas noras buvo išsipildęs, o paskui sukuria į ateitį nukreiptą situaciją, kuri pasireiškia kaip to noro išsipildymas, kaip dienos sapnas arba fantazija, kurioje išlieka sužadinusios priežasties ir prisiminimų pėdsakai. Taigi praeitis, dabartis ir ateitis lyg suvertos ant einančio per jas noro siūlo."

[96] Žr. Jacques Lacan. *Schriften,* I. Red. Norbert Haas. Olten, 1973. P. 63–64, 67, 78.

[97] Apie tai žr. D. W. Winnicott. *Playing and Reality.* London, 1971. P. 1–25, ypač 11–14; t. p. Caroline Neubaur. *Übergänge. Spiel und Realität in der Psychoanalyse Donald W. Winnicotts.* Frankfurt/M., 1987. P. 94–115; Gabriele Schwab. „Die Subjektgenese, das Imaginäre und die poetische Sprache" // *Dialogizität.* Sud. Renate Lachmann. München, 1982. P. 63–84. Apie tolesnes šios problemos sąsajas žr. *Phantasie als anthropologisches Problem.* Sud. Alfred Schöpf. Würzburg, 1981.

trūkumą, kurį jis gali pataisyti projektuodamas save į nekonkrečią ateitį ir šitaip atsispirti komplikuotai realybei užklodamas ją psichiniais vaizdiniais bei išbandytais fantazmais[98]. Projekcija reiškia, kad persikeliama į ką nors kitką, ir tai giliai įtraukiama į save, kad būtų galima užpildyti spragą tarp stokojančių instinktų ir išorinio pasaulio spaudimo.

Visose čia minėtose diskurso formose fantazija, kaip visa apimanti generatyvinė matrica – nors ir įvairiai suprantama, – pasirodo esanti savęs modeliavimo infrastruktūra. Tačiau kyla klausimas, ar ji save pačią paverčia susitikimo tašku, osciliacija, pereinamuoju objektu ar savęs projekcija. Kitaip tariant, ar fantazija savaveiksmė, kaip buvo manoma dar XVIII a. (nors tai buvo priskiriama tik „poetinei galiai"), ar ji tapo galutine instancija todėl, kad savęs modeliavimas atsidūrė dėmesio centre? Kad ir kaip būtų, šią tariamai savaveiksmę fantaziją galima traktuoti tik kaip žaismą, kuris skleidžiasi tai kaip susitikimo taškas, tai kaip osciliacija, tai dar kaip nors. Žaismui priskirtini net ir bandomieji judesiai, sukelti pereinamojo objekto. Visais anksčiau aprašytais atvejais žaismą pradeda kokia nors šerdinė savastis, idant, nuolat brėždama ir ištrindama ribas, žaismu save suformuotų. Tačiau aišku, kad fantazija kaip *materia prima* neprieinama pažinimui – ne tik todėl, kad negali būti transcendentalinės pozicijos, iš kurios galima konceptualizuoti tai, kas galutina, bet ir todėl, kad sunkiai įmanoma, jog kas nors apibrėžto kiltų iš to, kas apibrėžiama kaip galutinė instancija.

Šios problemos imasi Castoriadis įvesdamas radikalų įsivaizdavimą kaip nepermanomą visuomenės institucionalizavimo išankstinę sąlygą. Įsivaizdavimas, apie kurį kalba Castoriadis,

> neturi nieko bendra su reprezentavimais, kurie šiuo metu cirkuliuoja su šiuo pavadinimu. Ypač tai neturi nieko bendra su tuo, ką „įsivaizdavimu" vadina kai kurios psichoanalizės srovės: „veidrodiškumu", kuris, aišku, yra *ko nors* vaizdinys, veidrodinis vaizdinys, kitaip tariant, *atspindys*, o dar kitaip tariant, ontologijos pašalinis produktas (*eidolon*), nors apie jį kalbantieji šios kilmės gal ir nesuvokia. Įsivaizdavimas nekyla iš atvaizdo veidrodyje arba iš kito žvilgsnio. Tiesiog pats veidrodis ir jo galimybė, ir kitas kaip veidrodis yra įsivaizdavimo padariniai, kūrimas *ex nihilo*. Tie, kurie kalba apie „įsivaizdavimą", turėdami omeny „veidrodiškumą", „fiktyvumo" atspindį, viso labo pakartotinai ir dažniausiai nesąmoningai įtvirtina tai, kas visam laikui prikaustė juos garsiosios olos kampe, – teiginį, kad šis pasaulis būtinai yra *ko nors* vaizdinys. Įsivaizdavimas, apie kurį aš kalbu, nėra *ko nors* vaizdinys. Tai yra nepaliaujamas ir iš esmės *neapibrėžtas* (socioistorinis bei psichinis) figūrų/formų/vaizdinių kūrimas, kurio pagrindu tik ir galima kalbėti apie *ko nors* turėjimą. Tai, ką vadiname „realybe" ir „racionalumu", yra tokie kūriniai[99].

[98] Apie tai žr. Arnold Gehlen. *Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt.* Bonn, 1950. P. 35, 38, 347–348; t. p. Wolfgang Iser. „The Aesthetic and the Imaginary" // *States of Theory.* Red. David Carroll. New York, 1989. P. 201–220.

[99] Cornelius Castoriadis. *Gesellschaft als imaginäre Institution.* Vertė Horst Brühmann.

Castoriadis siekia atsiriboti nuo Lacano ir paplitusių psichoanalitinių tendencijų, nes jose, kaip ir kitur, jau nuspręsta, kas konkrečiai yra įsivaizdavimas, – šiame diskurse įsivaizdavimas, užuot produkavęs eidosą, figūruoja tik kaip jo nerealus antrininkas. Bet jeigu įsivaizdavimas ankstesnis už eidoso formą, tai, priešingai nei įprasta manyti, jis negali sutapti su savo funkcija. Čia randasi antrasis Castoriadžio programos punktas: „Mes atmetame funkcionalistinį požiūrį labiausiai todėl, kad jis palieka spragą svarbiausioje vietoje: kokios yra „realios" visuomenės reikmės, kurioms institucijos turėtų tarnauti? Argi neakivaizdu, kad, ištrūkę iš žmogbeždžionių draugijos, žmonių bendruomenės įgijo reikmių, kurios nėra vien biologinės? Funkcionalistinis požiūris gali įvykdyti savo programą tik susiradęs visuomenės reikmių „realumo" kriterijų. Bet kur jis jį ras?"[100]

Romantikų subjektą ir tetinę sąmonę, kaip aktyvinančias instancijas, čia pakeitė visuomenės institucionalizavimas. Castoriadžio perėjimas nuo subjektyvumo prie visuomenės sietinas su globaliu įsivaizdavimo traktavimu. Išvadavęs įsivaizdavimą nuo sugebėjimo sampratos, Sartre'as atskleidė plačią jo galimų veiksmų gamą; dabar ne tik subjektas, bet ir visuomenė „padaromi" tuo, kuo jie yra, ir svarbiausias vaidmuo čia tenka įsivaizdavimui. Juk visuomenės institucijas reikia įsteigti, o individualūs tikslai, kad ir kokie svarbūs teikiant gaires, savaime nėra institucionalizavimo veiksmai. Jeigu įsivaizdavimas būtų pavaldus tokiems tikslams ir funkcionuotų tik jiems pasiekti, jo vaidmuo kuriant visuomenės institucijas tebūtų techninis ir ne itin reikšmingas. Bet kadangi funkcionalistinis požiūris iš esmės negali nuodugniai paaiškinti, kaip iškyla visuomenės institucijos, lieka tuštuma, kurią dabar turi užpildyti įsivaizdavimas. Castoriadis pabrėžia:

> Senovėje gyvavusios nuostatos apie „dievišką" institucijų kilmę buvo daug teisingesnės po savo mitine skraiste. Sofoklis, kalbėdamas apie dieviškus įstatymus, kurie esą tvirtesni už žmogaus sukurtuosius (neatsitiktinai čia kalbama apie kraujomaišos draudimą, kurį pažeidė Edipas), nurodė institucijos ištaką anapus žmonių, kaip įstatymų leidėjų, aiškios sąmonės. Ta pati tiesa glūdi mite apie Įstatymą, kurį Mozei davė Dievas – nematomas ir neįvardijamas *pater absconditus*. Institucijos turi savo ištakas *socialiniame įsivaizdavime*, anapus sąmoningos institucionalizavimo veiklos.[101]

Tačiau nūnai mito nebegalima laikyti pirmaprade visuomenės institucijų steigti-

[100] Castoriadis, p. 199.
[101] *Ten pat*, p. 225.

Frankfurt/M., 1984. P. 12. Dietmaras Kamperis knygoje *Zur Soziologie der Imagination* (München, 1986. P. 97) teigia, kad „tokia gynyba, taip teisingai prieštaraujanti proto savęs pagrindimui su jo priešiškumu fantazijai ir vergavimu politinių sistemų schemų tęstinumui [...] tam tikra prasme pavėluota". Bet vis dėlto reikia pripažinti „deramą vietą šiam nerealumui [*Irrealis*], kuris yra diametralus oficialiam realybės tausojimui". Nors Castoriadis nevartojo termino „*Irrealis*", toliau siekiama jį detalizuoti, tad neketinama kritiškai analizuoti Castoriadžio socialinės teorijos.

mi, nes istorinės kaitos akivaizdoje reikėtų, kad tokia „pirmapradė steigtis" būtų nuolat pertvarkoma. Kadangi, Castoriadžio požiūriu, kaita – neatskiriamas visuomenės elementas, – mitą, kaip steigtį, pakeičia įsivaizdavimas – ne tik siekiant pabrėžti faktą, kad visuomenė yra produktas, bet ir siekiant atverti analizei šio produkavimo stadijas. Kaip visuomenės savikaitos galimybė, radikalus įsivaizdavimas yra galutinė instancija kuriai pasirodyti reikia visuomenės kaip terpės, o visuomenei jos reikia institucionalizuojantis.

Iš pirmo žvilgsnio tai, regis, itin problemiška, nes mitą, regis, pakeičia radikalus įsivaizdavimas, kuris – nors ir kitaip nusakytas – iš esmės atrodo panašus į pirmapradę steigtį. Tačiau šis tariamas panašumas padeda Castoriadžiui išryškinti skirtumą tarp jo socialinio institucionalizavimo idėjų ir tradicinės socialinės teorijos. Jis aiškina, kad iš būties negali kilti kita būtis – nesvarbu, ar ta manoma pirmoji būtis yra dieviškas įstatymas, pirmapradė bendruomenė, visuomenės sutartis ar ekonominis faktorius. Atmesdamas tokią steigiančiąją būtį, kuri suponuojama daugelyje socialinių teorijų, Castoriadis pabrėžia, kad mitas, kaip pirmapradė steigtis, socialinio institucionalizavimo procesui pateikia kitą kategoriją, kadangi iš jo kilusios visuomenės nėra mitinės. Paplitusios socialinės teorijos skiriasi nuo postuluojančių mitinę steigtį tuo, kad jos suvokiamos pagal „identiteto logiką" – ta prasme, kad jose esatis visada kildinama iš gilumines steigiamosios būties arba į ją sugrąžinama. Šiuo atžvilgiu net demiurgas nėra kūrėjas, nes jis tik kartoja ir mėgdžioja iš anksto nulemtą eidosą ir kartu suprantamą formą[102]. Bet kadangi kūrimas netraktuotinas nei kaip perėjimas, nei kaip „prošvaistė" (Heideggerio terminas), reikia „iš pagrindų kvestionuoti paveldėtas „būties" kaip „apibrėžtos būties" ir logikos kaip apibrėžtumo reikšmes"[103].

Tokio apibrėžtumo reikia išsižadėti, nes tai, kas yra, visada gali būti kitaip, o manoma pirmapradė būtis gali nuolat skleistis į būties formas tik tapsmo ir išnykimo modusais. Tokie ritmai artikuliuoja juose glūdintį planą ir vienodai atmeta pertrūkius, pažeidimus, produkavimą ir konstravimą. Todėl, pasak Castoriadžio, „vėl matome, kad to, kas vadinama „ontologiniu skirtumu" – būties ir būtybės klausimų perskyra, – nebeįmanoma palaikyti"[104]. Išlaikant „ontologinį skirtumą", neįmanomas ne tik kūrimas, bet ir visuomenės savikūra iš daugialypės koegzistencijos. Todėl Castoriadis, atmetęs „ontologinį skirtumą", persijungia į kitą terminiją. Jis atsisako paveldėtos ontologijos terminų ir savo pamatinę premisą išdėsto semiotikos terminais: „Pagrindinė priežastis ta, kad įsivaizdavimo atveju signifikatas, kurį nurodo signifikantas, kaipo toks beveik neužčiuopiamas, tad jo „būties modusas" pagal apibrėžimą yra nebūties modusas"[105].

Tai atrodo kaip romantikų idėja, primenanti vieną iš pamatinių Schellingo

[102] Žr. *ten pat*, p. 336.
[103] *Ten pat*, p. 297.
[104] *Ten pat*, p. 309.
[105] *Ten pat*, p. 243.

įsitikinimų: „Pagrindas to atžvilgiu, *ko* pagrindas jis yra, neegzistuoja"[106]. Bet Castoriadis apie radikalų įsivaizdavimą nekalba kaip apie pagrindą – semiotine terminija jis taiko į kitą mąstymo figūrą. Signifikantas nurodo signifikatą, kurio esmė yra „nebūtis", todėl, kad nėra jokių kodų ar konvencijų, kurios leistų apibrėžti signifikatą. Iš tiesų signifikantas, kaip apibrėžtas ženklas, signalizuoja apibrėžtumo ribas ir šitaip suproblemina tą „apibrėžtumo hiperkategoriją", kuri „visada sulygina būtį su apibrėžtumu [ir yra] viena iš pamatinių Vakarų minties tendencijų"[107]. Tačiau tai nereiškia, kad įsivaizdavimas yra neapibrėžtas, nes toks apibūdinimas padarytų jį pavaldų „identiteto logikos" principams, – veikiau jis apibrėžtumo „kitas" ir, vadinasi, yra potencialus jį keisti. Todėl įsivaizdavimo „nebūtis" ir nėra būties pagrindas – įsivaizdavimas skleidžiasi projekcija, pažeidimu ir kaita, tad apibrėžtumas visada būna išvestinis. O kadangi apibrėžtumas tėra produktas, jį galima vėl pašalinti – tai būtų neįmanoma, jeigu jis būtų būties forma, kurios tapsmas ir nykimas reikštų tik pačios būties pokyčius.

Kaip galime pažinti įsivaizdavimą, jeigu jo „nebūtis" apima ne priežastį to, kas yra, o kitoniškumą? „Radikalus įsivaizdavimas egzistuoja kaip socioistorinė plotmė ir kaip psichė/soma. Socioistorinėje plotmėje jis yra atvira anoniminio kolektyvo tėkmė, o kaip psichė/soma jis yra vaizdinių/afektų/intencijų srautas."[108] Nors šiedu kontekstai glaudžiai susipynę, jų negalima suvesti vieno į kitą – jie apreiškia įsivaizdavimo esatį, o per jį reiškiasi ir psichogenezė, ir sociogenezė, nors jų niekada negalima iki galo apibrėžti ir juolab išbaigti. Nes tai, kas iškyla kaip institucija, išlieka pavaldu tam, iš ko iškilo, – kito permainymui. Tai detalizuodamas, Castoriadis „apibrėžtumo hiperkategoriją" pakeičia terminu „magma", kurią jis nusako kaip „duotybės būties būdą iki primetant identiteto arba aibės logiką"[109].

Taigi kaupdami prieštaringas metaforas, pabandykime intuityviai nusakyti, ką mes suprantame kaip *magmą* (intuityvų supratimą skaitytojas geriausiai permanys galvodamas apie „visas savo kalbos reikšmes" arba „visus savo gyvenimo vaizdinius"). Turime galvoti apie daugį, kuris nėra vienas įprasta šio žodžio prasme, bet kurį pasižymime kaipo tokį. Tai nėra daugis, kuriame konkrečiai arba potencialiai galėtume suskaičiuoti, kas jį „sudaro". Vis dėlto jame galime išskirti terminus, kurie ne visai susilieja. Arba galime galvoti apie neribotą gausybę terminų, kurie, matyt, gali keistis ir kuriuos laiko krūvoje tik fakultatyviai tranzityvi išankstinė nuoroda; apie mažai tesiskiriančių daugialypiškumo komponentų konglomeratą; arba apie neišnarpliojamą supintų audinių raizginį iš skirtingų bet vis dėlto vienarūšių medžiagų – nusėtą virtualiais ir netvariais savitumais.[110]

[106] Schelling, p. 440.

[107] Johann P. Arnasson. *Praxis und Interpretation. Sozialphilosophische Studien*. Frankfurt/M., 1988. P. 272.

[108] Castoriadis, p. 603.

[109] *Ten pat*, p. 564.

[110] *Ten pat*, p. 565.

Magma yra pamatinė metafora, nusakanti apibrėžtumą jo kaitos būklėje: apibrėžtumo „kitas" sukelia jo konstitavimą, irimą ir atmetimą – žodžiu, visą jo potencialios transformacijos mastą. Nors magmos samprata siekiama pademonstruoti ir identiteto, ir aibės logikos veikimą, įsikišantį į tai, kas yra, ir taip formuojantį apibrėžtas reikšmes, apibrėžtumo ir kitoniškumo koegzistavimą taip pat galima laikyti galimu atsakymu į seną filosofijos klausimą: kodėl yra daugis? Todėl, kad įsivaizdavimas įsirašo į visą esamybę kaip jos perėjimas į kitoniškumą; jis tai gali daryti, kadangi visos būties formos postuluojamos *legein* ir *teukhein* veikų. „*Legein* yra aibinė socialinio reprezentavimo/sakymo dimensija, o *teukhein* (surinkimas/pritaikymas/gaminimas/statymas) – aibinė socialinio darymo dimensija."[111] Visa, kas postuluojama, tampa būtimi per savo apibrėžtumą. Vadinasi, įsivaizdavimas nėra „kitas" ontologine prasme, bet tampa „kitu" tik veikiant *legein* ir *teukhein*, o susidarančios įsivaizduotinės reikšmės nekyla nei iš to, kas yra, nei iš pačių veikų.

Be to, radikalus įsivaizdavimas nėra savaveiksmis – jį reikia aktyvuoti, kaip jau matėme iš jo konceptualizavimo kaip sugebėjimo ir kaip vaizduotės veiksmo. Pirmu atveju procesą išjudina subjektas, o antru – sąmonė, nors galiausiai pats įsivaizdavimas tampa aktyviu veiksniu ir veikdamas keičia subjektą arba apkeri sąmonę savo projekciniais vaizdiniais. Įsivaizdavimas visada būna magmoje kaip „kito" apibrėžtumas, ir *legein* bei *teukhein* jį perkelia į reikšmes; tada įsivaizdavimas gali prisiimti jam primestą apibrėžtumą ir vėl sviesti jį į kitimo tėkmę. Taigi sutelkiantis impulsas nesutampa su įsivaizdavimu, nors radikalus įsivaizdavimas tik per „socioistorinę" arba „psichinę" plotmę gali įgyti savo takų geštaltą, kuris visuomenės atžvilgiu išsikristalizuoja į „įsivaizduotines reikšmes", o psichikos atžvilgiu virsta vaizdiniais, kurie „nėra reprezentantai" ir todėl „nėra už ką nors kitką arba ko nors kitko vietoje, kad galėtų tam atstovauti antrą kartą"[112].

Tokie vaizdiniai skiriasi nuo Sartre'o aprašytų psichinių vaizdinių, kuriuose pasireiškia įsivaizdavimas, nors Castoriadis neneigia, kad vaizdinys yra esaties suteikimo nesačiai modusas. Bet kadangi jis universalizuoja įsivaizdavimą ir tuo labai priartėja prie romantikų, čia reikia aiškumo. Coleridge'as negvildeno, kaip beribė dvasia per vaizduotę atsikartoja baigtinėje plotmėje, bet tai ne vienintelė priežastis, dėl ko Castoriadis mano, kad reikia kvestionuoti visą procesą, – dar svarbesnis poreikis disponuoti vaizduote kaip vienijančia galia. „Troškimas viską suvienyti, panaikinti skirtumus ir atstumus, visų pirma pasireiškiantis skirtumų ir atstumų ignoravimu, – šis troškimų troškimas pasąmonėje reguliuoja visus vaizdinius, iškylančius jo galios plotmėje. Jeigu pasąmonė nepažįsta laiko ir prieštaringumo, tai taip pat todėl, kad tamsiausiame šios olos kampe tūno šis siaubūnas, kupinas vienijimo beprotybės."[113] Romantizmo impulsas universalizuoti įsivaizdavimą kaip vienijantį sugebėjimą Castoriadžiui atrodo dalinis – ro-

[111] *Ten pat*, p. 399.
[112] *Ten pat*, p. 543.
[113] *Ten pat*, p. 494.

mantinis idealumas tėra okeaninė dediferenciacija, būdinga pirminiam procesui.

Castoriadžio pasiūlyta įsivaizdavimo kaip kitoniškumo samprata taip pat skiriasi nuo psichoanalizėje paplitusių kito sąmpratų. Jeigu pasąmonė, kaip aiškina Lacanas, yra kito diskursas savastyje, tai šis kitas pasižymi gana dideliu apibrėžtumu, o tai prieštarauja Castoriadžio teiginiui, kad įsivaizdavimas yra kitas apibrėžtumo atžvilgiu.

Šiuo požiūriu Castoriadžio puoselėjamą įsivaizdavimą galima atriboti ir nuo romantizmo, ir nuo psichoanalizės. Bet dabar kyla klausimas: kaip radikalus įsivaizdavimas pasireiškia psichikoje?

> Vienintelis neįgyvendinamas (ir todėl nesugriaunamas) psichikos troškimas yra siekis ne to, ko negali būti realybėje, bet to, ko paties savaime niekada negali būti duota *vaizdinyje*, tai yra psichinėje realybėje. Yra stokojama ir visada bus stokojama neįsivaizduojamo „pirmapradės būsenos" elemento – to, kas buvo prieš atskyrimą ir diferenciaciją, to pirminio vaizdinio, kurio psichika nebegali pateikti, bet kuris psichinėje sferoje įrėžė neišardomas galios linijas, nukreiptas į nedalomą figūros, prasmės ir malonumo vienybę. Šis pirminis troškimas negali būti redukuotas – ne todėl, kad jo siekinys neturi jį įkūnijančio objekto realybėje arba jį išreiškiančių žodžių kalboje, o todėl, kad jis pačioje psichikoje neranda vaizdinio, kuriame save perteiktų. Psichika, patyrusi per „objektą", kitą ir savo pačios kūną, kad ši monadinė „būsena" suskilusi, visam laikui išmušama iš tiesioginio santykio su savimi ir orientuojasi į tai, kas ji nebėra ir nebegali būti. *Psichika yra prarastas savo pačios objektas.*[114]

Taigi įsivaizdavimą sutelkia visai kas kita negu romantizmo subjekto pastangos atkartoti savyje gamtą, nors čia taip pat esama atsiribojimo nuo savęs modeliavimo psichoanalitine prasme. Įsivaizdavimo sutelkimas reiškia vaizdinių panaudojimą siekiant išgauti tai, ką nuo pat pradžių buvo praradusi psichė. Tokie vaizdiniai nesugrąžina į esatį nesaties, neva egzistavusios buvusiame laike arba erdvėje, bet jie nepriklauso ir neegzistavimo plotmei, nes tai, į ką jie apeliuoja, nesiderina su tokiu statusu – jie nieko „nereprezentuoja" ir yra vaizduotės kūriniai, per kuriuos psichika pavirsta savo fantazmų scena. Ši psichogenezės forma atspindi radikalaus įsivaizdavimo entelechiją. Psichika „sukuria" save ne pagal kokį nors duotą planą, bet trokšdama įveikti pradinę atskyrimo patirtį „ankstesniais" vaizdiniais. Nes tai, kas „glūdi vaizdinyje, nurodo arba kviečia kažką išorėje, bet ne pagal kokią nors apibrėžtą ar galimą suformuluoti taisyklę"[115]. Dėl to psichika laisva patenkinti šį troškimą, bet šis patenkinimas niekada negali pasiekti savo tikslo. Vaizdiniais psichika užsimoja siekti už savęs – savo ištakų,

[114] *Ten pat*, p. 491–492. Panašiai, nors ir su kitomis prielaidomis, svarstoma Hanso Blumenbergo knygoje *Matthäuspassion* (Frankfurt/M., 1988. P. 301): „Visai neatsitiktinai nuo platonizmo niekada nepasiekta *anamnezės* ypatybė kone tuo pat metu iškyla ir teologiniame, ir estetiniame arealuose – ta netikėta idėja, kad tik „prisimenant" tai, kas pràrasta, pasiekiamà, „sukuriama" ir užtikrinama realybės pilnatvė".

[115] Castoriadis, p. 460.

kurias sulaiko ne kokia nors svetima galia, o tiesiog tai, kad „pirmapradė būsena" iki atskyrimo nesugrąžinama. Todėl vaizdinyje psichika nurodo ką nors už savęs, nors ji stengiasi turėti save iki visiško atskyrimo ir šitaip būti su savimi. Jeigu taip įvyktų, vaizdinys turėtų išnykti, nes jis nutaikytas į kažką nesamą. Stengiantis pasisavinti už savęs likusią nepasiekiamybę ir kartu įvaizdžiu nuolat nurodant į išorę, randasi prieštaringas fantazmas: maniakiškas sėkmės siekis visada nuvertina siekiamą sėkmę.

Vaizdinyje psichikos troškimas turėti save pasisavinant savo ištakas interferuoja būtinybę kreiptis į kažką kitką už savęs. Ši interferencija sukelia nepaliaujamą vaizdinių srautą, per kurį radikalus įsivaizdavimas persimaino į aktualų įsivaizdavimą. Jis taip pat sukelia neprieinamų ištakų ir nuolatinio vaizdinių užsiklojimo sąveiką, per kurią susidaro grįžtamasis ryšys, nuolat diferencijuojantis vaizdinių produkavimo galias per nepasiekiamybę. Užuot užsidaręs savyje, vaizdinyje vyraujantis priešpriešinis veikimas skatina psichiką apsibrėžti savo ribas ir jas naikinti. Šis priešpriešinis veikimas dar nėra radikalus įsivaizdavimas, bet tai taškas, kuriame įsivaizdavimas, „kaip neišsenkamas kitoniškumo klodas ir neredukuojamas iššūkis kiekvienai įsigalėjusiai reikšmei"[116], persikelia į psichogenezę.

Psichogenezė skiriasi nuo sociogenezės tuo, kad, psichikai įžengus į visuomenę, individą „kuria" kitų žmonių įsikišimas. Psichikai primetamas apibrėžtumas, kuris, būdamas *teukhein* atšaka, nurodo būdą, kuriuo įsivaizdavimas nukreipiamas produkuoti.

> „Tikslas" („rezultatas", „produktas"), kurio atžvilgiu postuluojamos arba yra priemonės (įrankis, instrumentas, veiksmas), postulavimo akimirką „praktiškai" neegzistuoja. Pirmiausia jis yra siekinys, *ketinimas*, kuris visuomenėje gali egzistuoti tik kaip eidos, forma arba tipas – institucinė figūra, vaizduojanti tai, kas galbūt bus. Prieš būdamas „realus" ir siekdamas „realumo", produktas turi egzistuoti socialiniame įsivaizdavime ir per jį. Individualus atitikmuo yra vaizduotė, pateikianti tai, kas galbūt bus, kitaip sakant: galia postuluoti tai, ko nėra, kaip galimybę.[117]

Jeigu *teukhein* ir *legein*, kaip produkavimas ir įvardijimas, vaizduoja identiteto ir aibės logikos veikas, jie įveda ženklus, postuluojančius įsivaizduotines reikšmes. „'Išorinės' arba 'vidinės' (realybės) percepcijos plotmėje fiziškai skirtinga signifikanto ir signifikato egzistencija lengvai įžvelgiama: niekas nesupainios žodžio 'medis' su realiu medžiu, žodžių 'pyktis' arba 'liūdesys' – su atitinkamomis emocinėmis reakcijomis."[118] Bet visai kas kita su tokiais žodžiais kaip „sudaiktinimas" arba ir „Dievas", kurie visuomenėje turi konstitutyvią reikšmę. Čia signifikanto nurodomas signifikatas akivaizdžiai kitokios rūšies – bent jau dėl to, kad

[116] *Ten pat*, p. 605.
[117] *Ten pat*, p. 441.
[118] *Ten pat*, p. 243.

analogas suformuojamas ne pagal percepciją. Panašiai ir kai pramonės darbininko susvetimėjimas įvardijamas žodžiais „gyvulys" arba „prekė" – mes neimame vaizduotis gyvulių arba prekių. Bet kokiu atveju ženklo ir objekto santykis – net kai kontekstą reguliuoja pripažįstamas kodas – vis dar nesileidžia įvaizdijamas, nes ką gi iš tiesų reiškia sulyginti kalbos ženklą su egzistuojančiu objektu? Pats klausimas primena visą Adomo realistinio įvardijimo mitą. Žodis „medis" gali sukelti pusiau vizualinį, pusiau semantinį vaizdinį, bet su tokiais žodžiais kaip „Dievas" ir „sudaiktinimas" vaizdinė idėjų kokybė beveik išnyksta. „Galbūt Dievas kiekvienam tikinčiajam yra 'vaizdinys', gal tai net ir 'tikslus' atvaizdas, – bet Dievas kaip įsivaizduotinė socialinė reikšmė nėra nei šių vaizdinių 'suma', nei 'vidurkis', nei 'bendrasis vardiklis'. Veikiau šiuos vaizdinius 'Dievo' vaizdiniais padaro galimybės sąlyga."[119] Todėl įsivaizduotinės reikšmės yra tos, kurios neturi konkretaus, kodu valdomo signifikato, tad signifikantas rodo į tuščią vietą, leisdamas postuluoti nebūtį kaip signifikatą.

Šiuo atžvilgiu įsivaizduotinės reikšmės labai artimos vaizdiniams, kuriuos produkuoja psichika, siekdama turėti savo ištakas ir šitaip sukurianti nepaliaujamą vaizdinių srautą, kurį interferuoja nesuvokiamybė, ir šitaip psichika tampa savo pačios *formantu*[120]. Būdama savo pačios vaizdinių seka, ji galutinai atskiriama nuo savo ištakų, tad savo vienovę ji sukuria tik fantazmų variacijomis. Tai taip pat reiškia, kad psichika turi save tik per įsivaizduotines reikšmes ir jose, o tos reikšmės, būdamos įsivaizduotinės, verčia psichiką keistis. Todėl psichogenezė neturi teleologijos – tai yra nuolatinė slinktis į kitoniškumą.

Įsivaizduotinės reikšmės fiksuoja nebūtį ir šitaip įsteigia visuomenę – visai kaip psichikos fantazmai. Nors Castoriadis sako, kad socioistorinės ir psichinės plotmių negalima redukuoti vienos į kitą, jos skleidžiasi panašiomis sąlygomis. Psichika per kito *teukhein* patiria savo sociogenezę į individo visuomeninę instituciją, o *legein* ir *teukhein* sudaro įsivaizduotines reikšmes, kad įsteigtų visuomenės ir individų būties formas. Bet institucionalizavimas yra pragmatinė veika, nededukuojama iš institucijų, todėl ji gali jas permodeliuoti. Įsivaizduotinė reikšmė atlieka du dalykus: įsteigia visuomenę ir paverčia ją jos keitimo galimybe. Ši priešpriešinė tėkmė kyla iš įsivaizduotinės reikšmės prigimties. Į savo klausimą „Kas yra reikšmė?" Castoriadis atsako:

> Galime ją aprašyti tik kaip neapibrėžtą raizginį neribotų *nuorodų* į *kažką kitą* (negu tai, kas atrodo pasakyta tiesiai). Šie kiti dalykai gali būti ir reikšmės, ir nereikšmės – tai, su kuo reikšmės susijusios arba ką nurodo. Kalbos reikšmių leksikonas nesisuka aplink save ir nėra užsidaręs savyje, kaip buvo aiškiai pabrėžta [...] „Savaime" reikšmė yra niekas – tai tik milžiniška paskola, ir vis dėlto tai turi būti *ši* konkreti paskola; sakytume, ji visa už savęs, bet už savęs yra būtent *ši reikšmė*.[121]

[119] *Ten pat*, p. 246.
[120] *Ten pat*, p. 471.
[121] *Ten pat*, p. 408–409.

Taigi reikšmės negalima tinkamai apibrėžti nei per žodžius, nei per vartoseną. Leksinis lygmuo siūlo kodo reguliuojamą apibrėžimą, bet kodai žodžiams tiesiogiai nepriklauso – jie yra „aibinės" formacijos, pirmiausia ir įgalinančios kalbą tapti kodu[122]. Castoriadžiui reikšmė nėra kiekis – ji yra magma, ir šis kokybinis skirtumas aiškus jau iš to, kad žodis turi reikšmę tik jeigu jis taip pat gali prisiimti kitą reikšmę arba nurodyti į kitas reikšmes. Čia labai nutolta nuo reikšmės apibrėžimo pagal vartoseną, ir jeigu turėsime galvoje, kad Bachtinas, rašydamas apie žodžių dialogiškumą, teigė, kad jie, perėję daugybę kontekstų, skamba kaip nuolatinis persiklojančių balsų lalesys[123], nedaug apsiriksime kalbėdami apie reikšmę savaime kaip apie „nereikšmę". Kiekviena reikšmė konsoliduojasi pagal tai, ko joje nėra, o tai, kas sakoma, nurodo tai, ko nereiškiama. Tačiau kuo labiau reikšmė linkusi nurodyti ką nors, tuo mažiau svarbu tai, ką ji įvardija, ir jos referencija ima slinktis nuo denotacijos prie konotacijos. Tai, kas nurodoma, gali būti tik įsivaizduojama, ir suvokiant orientuojamasi į tai, kas sakoma, norint užčiuopti nuorodas. Tai, kas sakoma, visada signalizuoja tai, kas atmesta. Sąveika tarp to, kas sakoma ir nereiškiama, reiškiama ir nesakoma, padeda įpavidalinti įfigūrinimą [*Verweisen, figuration*].

Įsivaizduotinės reikšmės teikia pirmenybę įfigūrinimui. Kodo reguliuojamas signifikanto ir signifikato santykis pranokstamas, kadangi įsivaizduotinės reikšmės neturi jokios referencijos į objektų pasaulį – jos, kaip signifikantai, yra akstinas sukelti tai, kas jų įfigūrinama.

Todėl būtina nustatyti, ką įsivaizduotinės reikšmės turi apibūdinti, nes jos grindžia visuomenę, kurios savivaizdį savo ruožtu įkūnija. Visuomenės gyvenimas neturi savo originalaus turinio, nepriklausomo nuo įsivaizduotinių reikšmių ir jų sąlygojamų institucijų. Visuomenės struktūra išauga iš jos įsivaizduotinių reikšmių, nors šios esti keistai hibridiškos: viena vertus, jos postuluojamos, paremiant aspektais, atrinktais iš skirtingų įfigūrinimo sričių, antra vertus, jos linksta pranokti tokį nustatymą, nes neatitinka jokių apčiuopiamų objektų.

Šis hibridiškumas negali neveikti institucionalizuotos reikšmės, nes ją visada gali paslinkti ar net išstumti naujos įsivaizduotinės reikšmės, veikiančios kitame įfigūrinimo kontekste. Štai todėl Castoriadis vartoja apibūdinimą „socioistorinis" – sujungdamas du terminus, jis nori parodyti, kad visuomenė ir istorija nėra du atskiri esiniai: istorija reiškiasi išnyrant naujoms socialinėms konfigūracijoms, kurių „būtis" yra jų keitimasis. Tad „įprastinės koegzistavimo schemos" netinka – „istorijos nebegalima traktuoti tradicinėje tęstinumo plotmėje. Nes tai, kas duodama istorijoje ir per ją, yra ne apibrėžta apibrėžtų reiškinių seka, o radikalaus kitoniškumo, imanentinio kūrimo, netrivialaus naujumo iškilimas"[124]. Visi

[122] Žr. *ten pat*, p. 400.

[123] Žr. Michail M. Bachtin. *Die Ästhetik des Wortes*. Vertė Rainer Grübel. Frankfurt/M., 1979. P. 169–170, 185.

[124] Castoriadis, p. 314.

šie reiškiniai įsikūnija įsivaizduotinėje reikšmėje „kaip subjektų, objektų ir jų santykių sistemos „rišlioje deformacijoje"; kaip kiekvienai socialinei erdvei būdingame išlinkyje; kaip nematomame cemente, sulipdančiame šį neaprėpiamą realių, racionalių ir simbolinių nuotrupų rinkinį, sudarantį kiekvieną visuomenę, – ir kaip principe, surenkančiame tam tinkamas dalis bei nuolaužas. Įsivaizduotinės socialinės reikšmės – bent jau tikrai pirminės – nieko *nedenotuoja*, bet *konotuoja* beveik viską"[125]. Ir būtent todėl, kad jos nedenotuoja egzistuojančio objektų pasaulio, jų konotuojami dalykai stokoja apibrėžtumo, ir toks stygius galiausiai nebepajėgia nuslėpti fakto, kad jų „būtis" tėra postulavimas, kurį galima atmesti ir pakeisti kuo nors kitkuo. Tačiau reikia turėti galvoje, kad radikalus įsivaizdavimas turi išlikti virtualus ir todėl nepažinus, jeigu jis negali įgyti egzistencijos per simbolių sistemas, pavyzdžiui, kalbą. Štai todėl įsivaizduotinės reikšmės yra tik aktualus įsivaizdavimas, kuris nedenotuoja, bet per konotaciją sukuria tai, apie ką kalba.

Tačiau tokiose simbolinėse formose visada lieka įrašytas radikalaus įsivaizdavimo pėdsakas, nes įsivaizduotinės reikšmės nebūna sukabintos su jokia duotybe ir paskatina atsirasti tai, ką rodo. Dėl to įsivaizdavimui reikia simbolikos, nes jis *„visai neturi savo kūno* ir skolinasi substanciją iš ko nors kitko. Pasikliovimas fantazmais, įvertinimas, elementų atskyrimas savaime kyla ne iš įsivaizdavimo, o iš supratimo riboto racionalumo ir simbolikos"[126]. Savo ruožtu simbolika priklauso nuo įsivaizdavimo, nes, kaip reprezentacija, ji negali sutapti su tuo, ką įfigūrina.

Radikalus įsivaizdavimas, kaip galutinė instancija, psichikoje ir visuomenėje reiškiasi skirtingai – visuomenėje tai yra begalinis nurodinėjimas į ką nors kitką, įveiksminamas įsivaizduotinėmis reikšmėmis, o psichikoje – tai neįsivaizduojamos ir neatgaunamos plotmės priešpriešinė tėkmė. Nors radikalus įsivaizdavimas institucionalizuoja psichogenezę, sociogenezę ir visuomenę, negalima teigti, kad jis „egzistuoja" šalia psichikos arba visuomenės, o šios savo ruožtu nėra duotos nepriklausomai nuo įsivaizdavimo. Todėl įsivaizdavimo negalima nusakyti kaip *materia prima* arba pirmapradės fantazijos – ne todėl, kad jo statusas būtų žemesnis šių tradicinių terminų atžvilgiu, o todėl, kad neginčijama jo universalizavimo lygybė nelaikytina savarankiškai egzistuojančia būtimi, nepriklausoma nuo savo apraiškų. *Materia prima* ir pirmapradė fantazija visada buvo suvokiamos kaip besąlygiškos duotybės, kaip Platono idėja, nors vargu ar joms būtų atsiradusi vieta Platono idėjų skliaute. Šitaip grįsdamos egzistenciją, jos turėtų būti eidetinės kilmės, nors liktų visiškai neaišku, kaip ir kodėl visos būtybės turėtų būti kilusios iš tokios numanomos pirminės būties.

Radikalus įsivaizdavimas šį tą paveldėjo iš to visa apimančio steigiamojo *materia prima* ir pirmapradės fantazijos pobūdžio, bet tik tiek, kiek jis yra psichikos ir visuomenės „nuolatinė kitoniškumo orientacija"[127]. Nes psichinė ir socioistori-

[125] *Ten pat*, p. 246.
[126] *Ten pat*, p. 273.
[127] *Ten pat*, p. 603.

nė plotmės egzistuoja tik per įsivaizduotines reikšmes[128], o šios pasireiškia tik minėtose plotmėse. Išankstinių sąlygų čia nebėra, tad radikalus įsivaizdavimas fundamentaliai skiriasi nuo *materia prima*, laikomos tam tikra substancija, ir nuo pirmapradės fantazijos, – jos abi funkcionuoja kaip priežastinės būties sukėlėjos ir aiškiai geba save aktyvuoti.

„*Apibrėžtumo* hiperkategoriją"[129] Castoriadis pakeičia radikaliu įsivaizdavimu, įtikinamai aiškindamas, kad 'būti' reiškia 'būti apibrėžtam', 'būti vienam', 'būti tam pačiam', 'būti tam pačiam visiems', 'bendrai būti'"[130]. Vis dėlto reikia paklausti, kaip suprastinas jo taip dažnai vartojamas žodis „kūrimas". Iš esmės kūrimas yra institucionalizavimo veiksmas, kylantis ne iš menamos steigiančios būties, nes jo įkūnijimo psichikoje ir visuomenėje formas nuolat veikia irimo ir pertvarkymo procesai. Steigianti būtis negalėtų naikinti savęs. Vis dėlto peršasi klausimas, kaip toks institucionalizavimas randasi. Čia reikia pasiaiškinti, kad „kūrimo" samprata nebūtų nustumta į *asylum ignorantiae*.

Castoriadžio teorijoje matomi du įsivaizdavimą aktyvuojantys postūmiai, per kuriuos išryškinamas kūrybinis institucionalizavimo pobūdis. Psichogenezė kyla iš neįvykdomo troškimo įsilieti į neįsivaizduojamumą dar prieš atskyrimą bei diferenciaciją, tad *legein* ir *teukhein* veikia pirminiame gamtos duotybės lygmenyje. Tarp nesugrąžinamo psichikos savęs praradimo ir biologiškai duotos gamtos vyksta kūrybinis įsivaizduotinio institucionalizavimo darbas. Šiuodu kraštutinumai funkcionuoja kaip varomosios jėgos, pažadinančios radikalų įsivaizdavimą, kuris visuose lygmenyse skleidžiasi kaip žaismo judėjimas ir skatina tų lygmenų tarpusavio žaismą.

Radikaliausiai įsivaizdavimas reiškiasi psichikos srityje. Psichika, būdama savo pačios prarastas objektas, sukelia priešpriešinį judėjimą tarp savo vaizdinių, kuriais siekiama atgauti neįsivaizduojamas ištakas, ir nuolatinio jų naikinimo, kurį atlieka tai, kas nesugrąžinama. Šis priešpriešinis veikimas – viena pagrindinių žaismo dalių. Esama tikslingo – galima sakyti, instrumentinio – judėjimo siekiant atgauti tai, kas prarasta, ir esama laisvo žaismo, tolydžio žlugdančio tokią pastangą. Šis judėjimas pirmyn atgal rodo, kad psichika „turi" save, nuolat prašaudama tikslą, į kurį taiko instrumentinis judėjimas. Ši osciliacija yra radikali priešpriešinė tėkmė – laisvas žaismas ir instrumentalus žaismas viekia vienas prieš kitą. Kadangi psichikos ištakos jai neprieinamos, nepatenkindama savo troškimo, ji nuolat peržengia savo vaizdinius, o kadangi ji egzistuoja tik kaip vaizdinių sąveika[131], šioje priešpriešinėje tėkmėje ji išlaiko save kaip savęs pačios transformavimą. Kiekvienas vaizdinys tėra fantazmas, kuris, būdamas žaismo judėjimo produktas, turi savyje ir neišpildomą troškimą, ir visų išpildymo pastangų žlug-

[128] Žr. *ten pat*, p. 580.
[129] *Ten pat*, p. 561.
[130] *Ten pat*, p. 545.
[131] Žr. *ten pat*, p. 580.

dymą. Kadangi laisvas ir instrumentinis judėjimai linkę vienas kitą naikinti, kiekvienas fantazmas atspindi institucionalizavimo veiksmą ir jo anuliavimą kaip kūrimo žymę.

Įsibraunant „kitam", psichika patiria savo sociogenezę, kuri taip pat kyla iš žaismo judėjimo. Tai, kas prasiskverbia į psichiką, būna atmetama, jeigu nesunaikinama, ir jau čia psichika pajunta kito įspaudą, iš kurio randasi socialiai institucionalizuotas individas. Štai čia laisvas žaismas tampa destruktyvus – užuot atkirtusi save žlugdydama savo vaizdinius, psichika nori atstumti kitą. Tai darydama, ji paverčia kitą priešininku, žaidžiančiu prieš ją. Kai laisvas žaismas sukelia instrumentinį žaismą, užmezgama psichikos sociogenezė.

Socialinių įsivaizduotinių reikšmių plotmėje esama ir daugiau painių įsivaizdavimo apraiškų – tas reikšmes, kaip minėta, galima nusakyti „tik kaip neapibrėžtą raizginį neribotų *nuorodų* į *kažką kitą* (negu tai, kas atrodo pasakyta tiesiai). Šie kiti dalykai gali būti ir reikšmės, ir nereikšmės – tai, su kuo reikšmės susijusios arba ką nurodo"[132]. Čia vėlgi susiduriame su pamatiniu žaismo judėjimu pirmyn atgal, bet čia osciliacija nepasižymi ta radikalia priešpriešine tėkme, kuri reiškiasi psichikos sferoje. Mat signifikantas, neturintis duoto objekto (pavyzdžiui, Dievas, susvetimėjimas arba ekonominis faktorius), paprastai išsklaido tai, ką jis turi įfigūrinti, nes nuolat skolinasi referencijų iš kitų reikšmių, tad galiausiai pats „slenkantis signifikantas" virsta signifikatu.

Kai tik kas nors įfigūrinama, kiekviena reikšmė turi reikšti daugiau, negu pasakoma, ir todėl tai, ką sakymas įvardija, turi būti pamenkinta, kad atrodytų, jog figūra kažką įvardija. Šie mainai vyksta žaismo judėjime, kuris išvirsta į konfigūracijas, tačiau šios visos iš esmės būna užprogramuotos keistis, nes jos kyla iš sakymo ir reiškimo priešpriešinės tėkmės. Ši osciliacija ne tik padeda formuoti įsivaizduotines reikšmes, bet ir sąlygoja jų steigimą, nes laisvas žaismas nepataiko įvardyti, o instrumentinis žaismas sudaro įspūdį, kad figūra įvardijama kas nors neduota. Įsivaizduotinės reikšmės kyla iš priešpriešinių žaismo judėjimų sąveikos, o kadangi ši priešpriešinė tėkmė sinchronizuojant neišnyksta, įsivaizduotinės reikšmės būna neišvengiamai atviros kaitai.

Kai ką panašaus galima pastebėti *legein* ir *teukhein* lygmenyje. „Instrumentinė *legein* institucija yra identiteto-aibės sąlygų socialiniam reprezentavimui/sakymui institucija. Instrumentinė *teukhein* institucija yra identiteto-aibės sąlygų socialiniam darymui institucija. Abi institucijos suponuoja viena kitą, savybingai priklauso viena kitai ir yra neįmanomos viena be kitos."[133] Tai reiškia būtent tai, kad *legein* ir *teukhein* yra susijusios nuolatinėje osciliacijoje, nors žaismo judėjimui čia būdinga abipusė implikacija. Priešpriešinė tėkmė išnyksta, kiekvienam judėjimui papildant kitą, ir tai įgalina bandomąjį judėjimą, per kurį funkcionuoja

[132] *Ten pat*, p. 408.
[133] *Ten pat*, p. 604.

legein / teukhein. Kadangi abu jie veikia pirminiame gamtos duotybės lygmenyje, jie yra „pirmapradės institucijos ir kiekvienos institucijos instrumentai" ir „jau visuomeniniai kūriniai"[134].

Castoriadis teigia, kad viskas, kas „yra" tarp neįsivaizduojamų psichikos ištakų ir priklausomybės nuo gamtos duotybės, buvoja per įsivaizdavimą, kuris – aiškinant dar toliau – pasirodo esąs žaismas. Šis žaismas skleidžiasi kaip priešpriešinių tėkmių variacija – psichogenezėje ir sociogenezėje jos radikalios, o socioistorinėje plotmėje sinchroniškos ir papildančios. Kadangi šis žaismas niekada nesibaigia, jo rezultatai – psichikos fantazmai, socialiai įsteigtas individas, įsivaizduotinių reikšmių konfigūracijos ir identiteto/aibės *legein* bei *teukhein* sanklodos – visada gali būti anuliuoti.

Įvairūs osciliacijos tipai, kuriuos matėme šiuose skirtinguose lygmenyse, rodo, kad net elementarus žaismo judėjimas pirmyn ir atgal turi struktūrą. Ji būtina, kadangi kas nors turi būti įgyjama, ir įgyjama nevienodai pagal psichikos troškimą, socialines įsivaizduotines reikšmes arba selektyvų *legein* ir *teukhein* sugrupavimą bei pergrupavimą. Tačiau visos šios struktūros yra kažkaip susijusios, tad vaizdinių priešpriešinė tėkmė, denotacijos bei konotacijos sukeitinėjimas save nurodančiame signifikante bei abipusės *legein / teukhein* implikacijos dar savaime nėra žaidimai, bet atveria galimybę įvairiems sąveikos tipams, kurie leidžia suvokti tai, ką Castoriadis vadina visuomeniniais kūriniais. Taigi kūrimas nėra nei *creatio ex nihilo*, nei perkūrimas to, kas jau sukurta, – jis yra institucionalizuotų dalykų savęs pačių transformavimas.

Todėl radikalus įsivaizdavimas atsiskleidžia kaip nuolatinis žaismas. Jis suaktyvinamas per nesugrąžinamą psichikos praradimą ir per poreikį įvaldyti biologiškai egzistuojančią gamtą, tad skirtingi žaismo judėjimai – psichikos ir visuomenės sferose – užmezga abipusę žaismo sąveiką. Psichikos radikali priešpriešinė tėkmė sociogenezėje apgręžiama: „kitas" prasiveržia pro gynybą ir socialinių įsivaizduotinių reikšmių lygmenyje sakymą bei reiškimą nukreipia vienas prieš kitą, kol galiausiai su *legein / teukhein* įsteigiama pamatinė žaismo sąlyga – abipusis partnerių sąlygotumas. Atskiri žaismo judesiai yra aktualus įsivaizdavimas – tapę aktyvuojančiais veiksniais, jie užmezga žaismo sąveiką tarp įvairių lygmenų ir vėl diversifikuoja įsivaizdavimo struktūrą. Iškylantys skirtumai atsiskleidžia konkrečiose institucijose, bet jiems visiems būdingas žaismas, kuris niekada nesibaigia, nes psichika ir visuomenė negali „būti" be savo atitinkamų „kitų". Tai gali reikšti ne tik, kad psichė-soma ir socioistorinė plotmė sąveikauja, nes psichėsoma yra mirtinga ir gali įamžinti save tik per socialines institucijas, bet ir tai, kad žaismas iliuziškai užvilkina mirtį. Galbūt kaip tik dėl to radikalus įsivaizdavimas dalyvauja nuolatiniame žaisme.

Kaip smarkiai radikalus įsivaizdavimas reiškiasi kaip žaismas, galima spręs-

[134] *Ten pat*, p. 399.

ti iš to, kad viso žaismo požymis yra kaita. Pagrindinis žaismo judėjimas pirmyn atgal varijuoja pagal žaidimo prigimtį, bet juo visada pasiekiama kas nors apibrėžto. Įsivaizdavimas realizuojasi per žaismą kaip nuolatinė kaita to, kas žaidžiama. Ši kaita yra begalinė, bet begalybė čia tėra kaitos ypatybė, arba veikiau kaita yra paradigminė žaismo begalybės savybė. Kiekviename žaidime begalybė integruojama su kaita, ir todėl žaismas, kaip būdas, kuriuo apsireiškia įsivaizdavimas, viską daro galima.

Vadinasi, žaismas nėra daiktas savyje – mūsų dabartiniame kontekste tai yra socialinė institucija. Tiesa, žaismas išnyksta tame, ką sukėlė, bet visi žaismo rezultatai gali būti panaikinti, todėl socialinės institucijos galiausiai nesudaiktėja, o iškildamos iš žaidimo yra kartu ir rezultatas, ir kaita.

5. *Fiktyvumo ir įsivaizdavimo sąveika*

Nepaisant skirtingų įsivaizdavimo konceptualizavimų (*sugebėjimas, veiksmas, radikalus įsivaizdavimas*), esama tam tikrų bendrų ypatybių. Įsivaizdavimas nėra save aktyvuojantis potencialas – jį turi sutelkti iš išorės: subjektas (Coleridge'as), sąmonė (Sartre'as) arba socioistorinis aspektas (Castoriadis), – tai anaiptol neišsamus potencialių stimulų sąrašas. Vadinasi, įsivaizdavimas neturi savo intencionalumo – intencijas jam primeta aktyvinančios jėgos reikalavimai. Ir būtent todėl, kad yra be intencionalumo, jis atrodo atviras visoms intencijoms, kurios visada bus susietos su tuo, ką sukelia, tad aktyvuojančiai jėgai kas nors „atsitiks". Taigi įsivaizdavimas niekada negali būti tapatus savo sutelkimui, varomam intencijų (nes kitaip jis konstituotų savo intencionalų aktyvavimą). Užtat įsivaizdavimas atsiveria žaisminėje sąveikoje su savo skirtingais aktyvuotojais. Ši sąveika netapati nei intencijoms, nei jos sukeliamam įsivaizduotiniam geštaltui, nors pastarasis negalėtų atsirasti be intencionalaus įsivaizdavimo sutelkimo. Iš šio tikslingo aktyvavimo kylantis žaismo judėjimas taip pat yra sritis, kurioje įsivaizdavimas visais įmanomais būdais sąveikauja su jį aktyvinančiais faktoriais. Vadinasi, žaismą galima laikyti ir aktyvavimo produktu, ir jo sužadinamos sąveikos sukeliamo produktyvumo sąlyga.

Tačiau sakant, kad įsivaizdavimas reiškiasi kaip žaismas, pasitelkiama diskurso kalba, galinti užglaistyti faktą, kad jis neprieinamas percepcijai ir juolab negalimas apibrėžti kaip „visuma" arba kaip kas jis yra. Apibūdinant įsivaizdavimą kaip žaismą, daromas kognityvus pareiškimas, kurio tačiau negalima laikyti ontologine įsivaizdavimo steigtimi. Juk suprantant ką nors per ką nors kita, suvokiami tik aspektai, o ne visybė. Tad sakytume, kad žaismas yra ryškus pasireiškusio įsivaizdavimo aspektas, o įsivaizdavimas per savo apraiškas gali prisiimti įvairias funkcijas, bet negali būti sutapatinamas su kuria nors iš jų. Kiekvienas pareiškimas apie funkciją yra *eo ipso* filosofinis, ir filosofinių žaismo aiškinimų nestinga. Bet filosofiniu pareiškimu siekiama apibrėžti žaismo funkciją, o pama-

tinio žaismo judėjimo pirmyn atgal jokiu būdu neįmanoma aprioriškai apibrėžti per kokias nors konkrečias funkcijas.

Mūsų aptartose paradigmose įsivaizdavimas skleidžiasi kaip žaismas, bet negali būti tematizuotas kaipo toks, nes, kad ir kas būdamas – sugebėjimas, veiksmas ar radikalus įsivaizdavimas, – jis visada būna susietas su vyraujančiais poreikiais: žaismas kaip osciliacija virsta subjekto savęs konstitavimu; žaismas kaip slydimas ir pakreipimas virsta sąmonės nuostatų permainomis; žaismas kaip priešpriešinė tėkmė atskiria psichiką nuo savęs ir pastūmėja ją į kitoniškumą; o žaismas kaip figūra reguliuoja visuomenės savikaitą. Visi šie skirtingi judėjimai asimetriški, dažnai su daugeliu referencijos laukų, ir tai kintamumą padaro žaismo požymiu – bent jau todėl, kad šios kintančios svyravimo formos yra ne savitikslės, o padeda siekti konkrečių tikslų. Tai gali būti gamtos internalizavimas sąmonėje, sąmonės nuostatų kaleidoskopinis slydimas ir pakreipimas, psichogenezė arba visuomenės permainos. Pasiekus tikslą, žaismas baigiasi ir retrospektyviai gautų rezultatų atžvilgiu atrodo kaip itin latentiška pereinamoji fazė. Toks nuolat diferencijuojamų žaismo judėjimų, sukeliamų įvairių įsivaizdavimą sutelkiančių veiksnių, latentiškumas žaismą paverčia produkavimo matrica.

Kadangi žaismo laikinumas kasdieniame pasaulyje susietas su siekiamais tikslais, žaismo filosofija, norėdama užčiuopti laikinumo savitumą, turi postuluoti tikslus. Tai paprastai daroma priskiriant simboliškumą[135] – kitaip sakant, nustatant išankstines koreliacijas, kurios iš tikrųjų veikiau išsklaido, o ne apčiuopia laikiną žaismo pobūdį. Dėl šio trūkumo, užuot pasirėmus žaismo filosofija įprastine prasme, norint teisingai įvertinti laikinumą, būtina atsigręžti į pačią žaidimų įvairovę. Tik jie atskleidžia stebinančią laikinumo ir visų jo formų gausą, produktyvumą. Ir nors žaidimai duoda rezultatą, kuris pirmiausia ir parodo, kad jie baigėsi, – kol jie trunka, juos gaivina žaismo laikinumas.

Kadangi įsivaizdavimo sutelkimas atsiskleidžia kaip žaismas, mūsų aptartos paradigmos parodo, kaip aktyvinantis veiksnys savo tikslams pasinaudoja pamatiniu žaismo judėjimu pirmyn atgal. O kadangi žaismo plėtrą lemia aktyvinantis veiksnys, žaismo laikinumo potencialas laisviau reiškiasi ten, kur pragmatiniai tikslai mažiau akivaizdūs. Šiuo atžvilgiu fiktyvus literatūros komponentas įsivaizdavimą sutelkia kitaip, nes joje subjektas, tetinė sąmonė arba socioistorinė plotmė reikalauja daug mažiau pragmatinės orientacijos – visi jie nukreipia įsi-

[135] Tokių priskyrimų kaita ir istorinė įvairovė tikslų, per kuriuos žaismas apibrėžiamas nuo Apšvietos laikų, išsamiai ir detaliai nušviečiama Mihai I. Spariosu knygoje *Dionysus Reborn. Play and the Aesthetic Dimension in Modern Philosophical and Scientific Discourse* (Ithaca, 1989). Žaismo kaip filosofinės problemos ir simbolinio žaismo pobūdžio klausimu tebėra aktualus Eugeno Finko veikalas *Spiel als Weltsymbol* (Stuttgart, 1960). Žaidimo teorijos, svarbios ir literatūros tekstui, detaliai apžvelgiamos Daniilo Elkonia knygoje *Psychologie des Spiels* (vertė Ruth Kossert. Köln, 1980. P. 98–205). Žaismo sampratą, teikiamą įvairių žaismo filosofijų, kritiškai apžvelgia Ingeborg Heidemann knygoje *Der Begriff des Spiels und das ästhetische Weltbild in der Philosophie der Gegenwart* (Berlin, 1968).

vaizdavimą gana specifinėmis kryptimis. Nuo visų filosofinių žaismo aiškinimų, laikiną judėjimą sulyginančių su postuluojamais simboliais, fiktyvumas skiriasi dar ir tuo, kad žaismo variacijų gausėja atitinkamai tiek, kiek mažėja pragmatinių tikslų. Fiktyvumo negalima laikyti žaismo apibrėžimu – jis funkcionuoja kaip priemonė, padaranti įsivaizdavimą prieinamą už jo pragmatinės funkcijos ir kartu neleidžianti jam užtvindyti sąmonės kaip sapne ar haliucinacijoje.

Fiktyvumas nuo mūsų aptartų aktyvinimo faktorių skiriasi savo dubliavimo struktūra. Klasikinis šio dubliavimo pavyzdys, kaip matėme, yra pastoralizmas – susiedamas dirbtinį, išgalvotą pasaulį su socioistoriniu, jis įkūnijo dubliavimą kaip literatūrinio fiktyvumo požymį. Dviejų viena kitą neigiančių ženklų sistemų koegzistavimo struktūrinė formulė, kurią išvedėme iš šio pavyzdžio, paaiškintina tuo, kad vienas ir tas pats tekstas turi tai, ką Friedrichas Schlegelis (kitame kontekste) pavadino „dviem centrais"[136], su kuriais „vienas nedalomas kūrinys tam tikra prasme yra dvilypis, dvigubas"[137]. Ankstyvojo romantizmo poetikoje šis dubliavimas iš esmės būdingas meno kūriniui, kurio pamatinė struktūra pirmiausia paradigmiškai pasireiškė pastoralėje. Nuo pat Vergilijaus neginčijamai vyravo tendencija paversti meną pastoralinės poezijos tema, ir dviejų pasaulių dubliavimas buvo archetipinė tokio pateikimo schema. Pastoralinėje literatūroje ši pamatinė ypatybė buvo ne tik išlaikyta, bet ir nuolat tobulinta, tad „du centrai", kuriuos Schlegelis vėliau įvedė kaip būdingus visai didžiai literatūrai, pasirodė esą viso meno generatyvinė matrica. „Dviejų kūrinio centrų arba konstitutyvaus dvilypumo teoriją galima traktuoti kaip tam tikrą idealų refleksijos jos gryna forma pavaizdavimą – kaip dvilypį žaismą tarp dviejų refleksijos polių."[138]

[136] Žr. Winfried Menninghaus. *Unendliche Verdoppelung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*. Frankfurt/M., 1987. 155 ir toliau.

[137] Cit. pagal Menninghaus, p. 171. Kiek šis modelis išliko konstitutyvus literatūroje, įtikinamai parodo Austinas E. Quigley knygoje *The Modern Stage and Other Worlds* (New York, 1985. P. 37–65), kalbėdamas apie dramaturgiją: „Publikos pasaulis ir pjesės pasaulis nėra radikaliai atskiri, tas pats pasakytina apie pjesės pasaulį ir teatro pasaulį. *Kiekvienas šių priešpriešinių pasaulių iš dalies konstituoja kitus ir yra jų iš dalies konstituojamas*" (p. 40).

[138] Menninhaus, p. 172. Tokia padėtis leidžiasi apibendrinama, siejant su pastabomis iš visai kito konteksto. Lew S. Wygotski knygoje *Psychologie der Kunst* (vertė Helmut Barth. Dresden, 1976. P. 160 ir toliau), komentuodamas Žukovskio pastabą apie eiliuotą pasakėčią, rašė: „Pasakėčioje 'Vanagai ir balandžiai' ieškome [...] mūšio aprašymo. Skaitydami galime įsivaizduoti, kad kalbama apie romėnus ir germanus: čia tiek daug poezijos!" Vygotskis daro tokią išvadą: „Jeigu du pasakėčios lygmenys, apie kuriuos mes nuolat kalbame, paremiami ir pavaizduojami visa poetinio metodo galia, t. y. pateikti ne tik kaip loginis, bet daugiau kaip afektinis prieštaravimas, tai pasakėčios skaitytojas iš esmės išgyvena prieštaraujančius jausmus, kurie vystosi nevienoda jėga, bet visada kartu" (p. 161). Pasak Vygotskio, eiliuota pasakėčia būna vykusi tik tada, kai „poetas išvysto joje glūdintį prieštaravimą ir leidžia mums iš tiesų dalyvauti šio abiejuose lygmenyse vystomo veiksmo mintyse, ir eilėmis bei stilistinėmis priemonėmis sukelia mums du stilistiškai priešingų krypčių bei spalvų jausmus, o paskui sunaikina juos atomazgoje, kur tos dvi srovės tam tikra prasme patiria trumpą sujungimą" (p. 163–164). „Galima sakyti, kad afektinis prieštaravimas, sukelia-

Taigi pastoralę galima laikyti literatūrinio fiktyvumo metatekstu. Todėl šiuo atžvilgiu mums labiau rūpi ne interpretuoti pastoralinę poeziją, o išgvildenti pamatinę struktūrą, kuri yra generatyvinė matrica. Verta dar kartą pabrėžti, kad literatūrinis fiktyvumas yra ne pats kūrinys, o tai, kas kūrinį daro galimą.

Pastoralizme dviejų pasaulių sąveika ir priešpriešinis veikimas įgyja kraštutinę struktūrinės formulės sklaidos išraišką, tačiau ir vientisesnėse formose gali koegzistuoti netapatūs ar net nesuderinami elementai, taigi ir literatūrinio fikciš-

mas dviejų pasakėčios lygmenų, yra tikras psichologinis mūsų estetinės reakcijos pagrindas" (p. 164–165).

Tai, kas čia vadinama prieštaravimu tarp dviejų pasakėčios lygmenų, atitinka literatūrinio fikciškumo struktūrą, kuri pasakėčioje – Paprastojoje Formoje (Jolles'io terminas) – pasireiškia kaip prieštaravimas, kad sukeltų jausmus, modeliuotinus pagal konkretų pačios pasakėčios turinį. Paprastosiose Formose būna aiškiai išreikšta dubliavimo struktūra – bent jau todėl, kad skaitytojo emocinės atsargos esti elementaresnės negu jo asmeniniai percepcijos ir supratimo modusai. Vygotskio įžvalgos aktualios mūsų aptariamoje problematikoje, nes fikciškumo dubliavimo struktūros sustiprinimas, būdingas Paprastosioms Formoms, taiko į kitokius skaitytojo receptyvumo sandus.

Apie dubliavimo struktūrą ir fikciškumą kaip veiksmą Barbara Herrnstein Smith knygoje *On the Margins of Discourse. The Relation of Literature to Language* (Chicago, 1978. P. 29) rašo:

Žinoma, grožinės prozos fiktyvumas visuotinai pripažįstamas, bet jis yra radikalesnis, negu kartais manoma. Nes fikciniai ne tik romano personažai ir pasakojami įvykiai, ne tik pasakotojas, kurio balsas perteikia tuos įvykius, bet svarbiausia – fikcinė yra visa diskurso struktūra, per kurią perduodamas pasakojimas. Juk visi žinome, kad daugelis romanų, pvz., „Karas ir taika", mini visai realius asmenis ir įvykius – ši aplinkybė pridarė teorinių problemų ne vienam literatūrologui. Tačiau esminis romanų fiktyvumas reiškiasi ne tuo, kad minimi nerealūs personažai, objektai ir įvykiai, bet tuo, kad nerealus pats jų *minėjimas*. Kitaip sakant, romane ar kitokiame pasakojime fiktyvus yra įvykių pranešimo *aktas*, asmenų aprašymo ir nuorodų į veiksmo vietas *aktas*.

Jeigu toks minėjimas yra fiktyvus elementas, tai „poetinių tekstų fikcinis pobūdis reiškiasi ne turiniu, o pačios poetinės kalbos statusu; tačiau šis statusas nusakomas ne tik kaip nuorodos į realybę sulaikymas, bet kaip fikcija, arba kaip realios, su realybe susijusios kalbos mėgdžiojimas" (Ulrich Keller. *Fiktionalität als literaturwissenschaftliche Kategorie*. Heidelberg, 1980. P. 15). „Natūralaus diskurso" mėgdžiojimą galima laikyti tam tikra partitūra, kurios performavimas leidžia suvokti tai, ko siekiama. Tačiau tai reikštų, kad siekinys neatsiskleidžia iš paties akto, t. y. tiesiog iš kalbos pritaikymų inscenizavimo, kurio tikslus dar reikėtų atrasti. Jeigu aktu kartojama kalbos inscenizavimo galimybė, toks procesas negali būti savitikslis. Tad kodėl toks aktas egzistuoja ir kam jis reikalingas?

Inscenizavimui visada būdingas dubliavimo procesas – Barbara H. Smith apie tai sako:

Turėtume [...] pripažinti, kad eilėraštis nuo natūralios ištaros iš dalies skiriasi tuo, jog skaitytojas suvokia, kad už eilėraščio tarytum stovi jį sukūręs poetas. Šis suvokimas paprastai atsispindi ir mūsų interpretacijose, nes tarp mūsų ieškomų bei išvedamų eilėraščio reikšmių būna ir tokių, kurias, tariant Aristotelio žodžiais, galima pavadinti eilėraščio galutinėmis priežastimis, – tai yra poeto kaip menininko motyvų arba intencijų, dominuojančio sumanymo, nebūdingų nei natūraliam kalbėtojui, nei fiktyviam eilėraščio kalbėtojui. Štai Hamleto Ofelijai sakomus užgauliojimus galime interpretuoti ir pagal tikėtinus Hamletui projektuojamus žmogiškus motyvus, ir pagal tikėtinus Šekspyrui projektuojamus meninius motyvus; šitaip dvigubai interpretuoti galima bet kokį eilėraštį. Šis dvigubas interpretacijos aspektas atspindi esmingesnį poezijos prigimties dvigubumą ir net paties meno dvilypumą. [...] Mums žiūrint spektaklį, scena nutolsta, ir

kumo du centrai. Aprėpti tai, ką atidalijo skirtumas, – konstitutyvi kūrinio ypatybė. Koegzistuojant vienas kitą neigiantiems pasauliams, abu jie tampa signifikantais, kurie negali būti išsemti tuo, ką signifikuoja. Nei dirbtinis, nei istorinis pasaulis savaime nėra reikšmingi – daugių daugiausia kiekvienas signifikantas yra kito signifikanto signifikatas. Bet negalima teigti, kad pastoralinis pasaulis signifikuoja istorinį arba atvirkščiai. Vadinasi, konvencijų reguliuojama sąsaja tarp signifikanto ir signifikato nebegalioja. Vietoj to signifikantai „skaito vienas kitą ta prasme,

aktorių asmenybės užleidžia vietą jų vaizduojamoms fikcijoms, bet, nusileidus uždangai, mes plojame ne Hamletui, o atlikėjams ir pačiam dramaturgui. Meno iliuzijos niekada nebūna patologinės. Meno kūrinys mus domina, stulbina bei jaudina ir kaip vaizduojamas dalykas, ir kaip pats vaizdavimas: kaip princo Hamleto veiksmai bei aistros, kaip Viljamo Šekspyro laimėjimas, kaip žmonių kalba ir kaip poeto fikcijos (*Margins of Discourse*, p. 39–40).

Dubliavimas ir dvilypumas čia reiškia reikšmingų dalykų ir atitinkamo aktualizavimo vienalaikiškumą. Dubliavimas rodo, kad esama procesų, kuriuose skirtingų dalykų negalima išlaikyti atskirai. Iš to kyla iliuzija, siekianti ne apgauti, o angažuoti. Tačiau dubliavimas galiausiai sietinas su autoriaus ir kūrinio arba su kūrinio ir performavimo dubliavimu. Vis dėlto Barbara H. Smith, matyt, buvo viena iš pirmųjų kritikų, suvokusių, kad aktas ir dubliavimas yra fikcionalumo komponentai, nors, stengdamasi atriboti fikciją nuo įprastinių apibrėžimų, ji vėl susiejo fikcijos modalumą su kalbos mėgdžiojimu.

Kitokį požiūrį į fikciją pateikė Floydas Merrellas knygoje *Pararealities. The Nature of Our Fictions and How We Know Them* (Purdue University Monographs in Romance Language, 12) (Amsterdam, 1983). Jo samprata remiasi fikcijos ir tikrovės sąveika: „kai kalbame *apie* fikcinį tekstą, mums nereikia pasitelkti fikcinio telefonisto, nes kalbame tik *apie* tekstą, *tarsi* tikrą tame *fikciniame* pasaulyje. Šiuo atveju nebyliai pripažįstama ir tai, kad „realus pasaulis", sudarantis foną, kuriame suvokiama fikcija, paprastai tebūna implicitinis, bet visur esantis [...] *Suvokti-įsivaizduoti fikciją reiškia osciliuoti tarp To, kas „Realus pasaulis" Yra, ir To, kas Jis Nėra*" (p. 23). Taigi fikcija fiktyvi todėl, kad joje glūdi implicitinis realaus pasaulio neigimas. Pažymėtina, jog Merrellas šio neigimo nelaiko tiesiog prieštaravimu, dėl kurio fikciją ir/ arba realybę reikėtų apibrėžti iš kokios nors trancendentalinės pozicijos. Iš fikcijos ir realybės sąsajos kyla abipusės diferenciacijos osciliacija tarp neigiančiojo ir neigiamojo. „Ir šis 'pulsavimas' pirmyn atgal vyksta taip sparčiai, kad kaip ir paskiriems filmo kadrams bėgant per projektorių jie atrodo kaip nepertraukiama tąsa, taip ir čia mes nesuvokiame, *kad* mūsų suvokimo-įsivaizdavimo židinys nuolat kaitaliojasi. Todėl tai, kas nebyliai patiriama kaip tąsa, iš tikrųjų yra paskiri vienas kitą papildantys kadrai. Iš to *aišku, kad tie kadrai vienalaikiški*" (p. 24).

Tad visoms fikcijoms būdinga (paprastai nebyliai) nusistovėjusi tąsa tarp dviejų visybių, kurios šiaip jau būtų bent iš dalies nesuderinamos [...] Neretai teigiama, kad estetinė vertė randasi iš metaforoje arba visame meniniame konstrukte glūdinčios „įtampos" tarp dviejų plotmių, kurios šiaip jau būtų nesuderinamos. Gal kaip tik tokia *„įtampa" tarp paskirų nesuderinamų plotmių, kurioms tąsą suteikia sąmonė*, tinkamai paaiškina, kodėl mus taip traukia fikcijos – meniniai arba moksliniai konstruktai, anekdotai arba kalambūrai, mitai arba parabolės. Suvokdami-įsivaizduodami fikcijas, mes osciliuojame tarp vieno ir kito kadro, bet, natūraliai nejausdami šios osciliacijos, matome vienalaikiškumą ten, kur iš tikrųjų būna laiko seka, ir nesąmoningai matome „įtampą" tarp nesuderinamų plotmių. Kas gi yra įtampa, jeigu ne išbalansavimo rezultatas? Ir kas gi yra išbalansavimas, jeigu ne darinys ko nors, esančio viename sistemos poliuje ir iš dalies arba visiškai *nesančio* kitame? Be „įtampos" negali būti judėjimo nei neorganinėje, nei organinėje visatoje. (p. 60)

Kadangi Merrelas bando apibrėžti fikciją visų pirma atskirdamas ją nuo realaus pasau-

kad dirbtinis pasaulis matomas socioistorinio pasaulio akimis, o pastarasis – dirbtinio akimis. Toks abipusis skaitymas atkreipia dėmesį į ženklus kaip ženklus – ypač dėl to, kad jie nebeįvardija signifikato ir juolab nesuteika jam esaties, o rodo, kad tarp ženklų nebėra jokios iš anksto nustatytos koreliacijos. Šitaip ima irti ženklo referentiškumas, nes nei dirbtinis, nei socioistorinis pasaulis negali išsisemti per tai, ką reprezentuoja. Nė vienas jų nėra tiek reikšmingas, kad išsiverstų be kito, ir jie nebenurodo jokios išankstinės duotybės.

Taigi abipusis signifikantų „skaitymas" išvirsta į kartotinį judėjimą tarp dviejų viena kitą neigiančių ženklų sistemų. Kartojimas iš dalies kyla iš dviejų pasaulių poliarizacijos, o iš dalies iš tos aplinkybės, kad dirbtinis pasaulis neapsiriboja pastoralinio gyvenimo reiškimu, o socioistorinis – užtekstinio duotojo pasaulio reiškimu. Todėl skaitymas gali skleistis įvairia veikla: jis iššifruoja palimpsestą, projektuoja reikšmę, atskleidžia paslėptį, kvestionuoja duotybę, įsivaizduoja galimybę, – tai tik keletas signifikantų abipusio „skaitymo" variantų. Toks kartotinis judėjimas į tai, kas yra, sugrąžina tai, ko ši esamybė neapėmė. Šitaip vienas

lio, literatūrinė fikcija jam reiškia ne daugiau kaip vieną konkretų atvejį. Apie savo veikalą jis sako, kad „Iš esmės čia tęsiama tyrimo linija, pradėta Vaihingerio knygoje *'Tarsi' filosofija* (p. VII). Todėl Merrellas, kaip ir Vaihingeris, pradeda nuo iš anksto duoto realaus pasaulio, ir osciliacija tarp dviejų 'kadrų' galiausiai sukuria tik regimą vienalaikiškumą. Bet, kaip rodo formuluotės, jis regimas tik recipiento supratimo veikloje: recipientas atskirybes suvokia kaip tąsą, nors reikia pasakyti, jog šią nepaliaujamą apgaulę sąlygoja tai, kad 'fikcijų' ir 'realiojo' pasaulio arba vieno iš 'realių' pasaulių negalima kategoriškai atskirti, nes jie *priklauso vienas nuo kito*" (p. 56). Jeigu, nepaisant šios priklausomybės, fikcija ir realus pasaulis galiausiai „nesuderinami" (p. 56), literatūros fikciškumo atveju šis skirtumas būna įrašytas pačiame tekste. Tad vienas kitą neigiančių „kadrų" vienalaikiškumo nebegalima tapatinti su percepcine recipiento apgaule – tai yra konstitutyvi paties teksto sąlyga. Kadangi nesuderinamų plotmių tarpusavio priklausomybę Merrellas laiko realaus pasaulio ir fikcijos „kadrų" duotybe mūsų kasdieniame pasaulyje, literatūrinis fikciškumas įveiksmina šiuos vienas kitą neigiančius kadrus ir šitaip demonstruoja ek-stazę to kasdieninio pasaulio atžvilgiu. Nes konstituojant patį literatūrinį tekstą, du vienas kitą neigiantys pasauliai suvedami tokiu būdu, kad tai jau nerodo vien apgaulingos recipiento laikysenos.

Merrellui rūpėjo aptikti, kaip fikcijos pažinios, – tai irgi sieja jį su Vaihingeriu. Todėl jį domino atribojimai, kuriais realus pasaulis visais atvejais laikomas *in mente*:

> Fikcinį kadrą ir „realų pasaulį" skiriantis barjeras nebūna visai uždaras, kadangi gana rafinuotų ir gana sudėtingų fikcijų atveju jis dažniausiai nebyliai implikuojamas. Tačiau įsivaizduokite, kas būtų, jeigu ta riba nebūtų niekaip – nei nebyliai, nei kitaip – numanoma [...] Mes atsidurtume grynai fikcinio kadro „viduje". Tada nebūtų galima pasakyti: „Šioje fikcijoje yra *šitai*, bet ne *tatai*", – nes nebūtų pažini riba, skirianti fikciją nuo nefikcijos. Vadinasi, deramai traktuodami fikciją *kaip* fikciją, ne *visada* sąmoningai suvokiame, kur tiksliai yra ta riba, nes pats jos buvimas dažniausiai tik nebyliai numanomas, – vis dėlto mes ją kažkaip pažįstame, nebūtinai sąmoningai suvokdami, *kad* ją pažįstame. (p. 36–37)

Čia irgi tarp fikcijos ir tikrovės turi būti akivaizdi kokia nors riba, kad fikcija būtų traktuojama kaip fikcija. Tačiau nenagrinėjama, iš kur tokios ribos randasi. Matyt, galiausiai atsakymas glūdi dubliuojančioje fiktyvumo struktūroje. Ji ir pažymi, ir peržengia ribas jų nepašalindama.

kitą neigiantys pasauliai sukelia abipusį „skaitomumą", kuriam būdingas esaties ir nesaties vienalaikiškumas. Kartojimas kuria pilnumo iliuziją – ne todėl, kad jis viską apima, o todėl, kad abipusis signifikantų „skaitymas" yra nuoseklus ir jį riboja tik kūrinyje glūdinti intencija.

Pastoralizmas su jam būdingu ribų peržengimu ir kartotiniu dviejų pasaulių susipynimu teikia ryškiausią literatūrinio fikciškumo struktūrinės formulės paradigmą, bet dubliavimo struktūra anaiptol neapsiriboja šia literatūrine sistema ir jau persimetė į kitus žanrus. Tai, ką pastoralizmas teikia kaip vaizdinį, įvairiuose sufikcininimo veiksmuose reiškiasi kaip funkcija. Patys šie veiksmai pagimdo du pasaulius ir šiuo dubliavimu kiekviename tekste atveria žaismo erdvę, kurioje galima inscenizuoti vienas kitą neigiančių elementų koegzistavimą.

Atrankos veiksme žaismo erdvė veriasi ta prasme, kad jis įsiveržinėja į užtekstinius referencijos laukus ir juos ardydamas sukuria įvykių kupiną netvarką. Todėl šių laukų struktūra ir semantika būna deformuojamos, ir jų atitinkamos sudedamosios dalys skirtingai įreikšminamos pagal įvairius ištrynimus ir papildymus. Kiekvienas laukas tekste pergrupuojamas ir įgyja naują formą, vis dėlto apimančią pačią funkciją, kurią šis laukas turi duotojo pasaulio sandaroje, ir netgi nuo šios funkcijos priklausančią.

Ši funkcija dabar tampa virtuali ir teikia foną, kuriame gali išryškėti restruktūrizavimas, atskleidžiantis intenciją, glūdinčią „rišlioje deformacijoje". Be to, atrankos veiksmas suskaido kiekvieną referencijos lauką, kadangi pasirinkti elementai gali būti sureikšminti tik atmetant kitus elementus – be to tekste neatsirastų įvykių kupina netvarka, kurią išrišant reikia surinkti naują reikšmę. Kilusi įtampa rodo, kad peržengtas pasaulis dar tebėra tekste.

Atrankos veiksmas įsibrauna ir į kitus tekstus ir šitaip konstituoja intertekstualumą. Tekstų samplaika žaismo erdvę dar labiau komplikuoja, nes aliuzijos ir citatos įgyja naujus matmenis ir savo senų, ir naujų kontekstų atžvilgiu. Kadangi ir vieni, ir kiti būna pasiruošę dalyvauti, koegzistuoja skirtingi diskursai, atskleidžiantys savo atitinkamus kontekstus kaip ryškėjimo ir blukimo kaitos žaismą. Kad ir koks būtų santykis, visada dalyvauja du skirtingi diskurso tipai, ir jų vienalaikiškumas sukelia jų atitinkamų kontekstinių referencijų abipusį atskleidimą ir slėpimą. Iš šios žaisminės sąveikos randasi semantinis nestabilumas, kurį sunkina dar ir tai, kad abi diskurso plotmės taip pat sudaro kontekstą viena kitai, tad kiekviena nuolat iškyla iš antrojo į pirmąjį planą. Vienas diskursas tampa tema, matoma iš kito diskurso žiūros taško ir atvirkščiai. Šis besikartojantis judėjimas įgalina senas reikšmes tapti medžiaga naujoms, jis atveria seniai nustatytas ribas ir įleidžia atmestas reikšmes, kurios gali mesti iššūkį jas atmetusioms reikšmėms. Juo daugiau tekstas kaupia kitų tekstų, juo ryškesnis atrankos sukeltas dubliavimo procesas. Tekstas pats tampa tam tikra sandūros vieta, kur susitikę kiti tekstai, normos bei vertybės veikia vieni kitus; tokio sankirtos taško šerdis yra virtuali, ir tik aktualizuotas potencialaus recipiento, jis pratrūksta šia gausa. Dubliavimas pasireiškia

kaip žaismo erdvė, kurioje suburti visi skirtingi diskursai suformuoja matricą, įgalinančią tekstą išsiskleisti į potencialiai beribę santykių su jo aplinka įvairovę.

Atrankos veiksme nustatyta struktūra glūdi ir kombinavimo veiksme. Čia ribos peržengiamos intertekstualiai – nuo leksinių reikšmių iki personažų išsidėstymo, bet peržengimo nereikėtų laikyti transcendavimu. Veikiau pasakytina, kad įvairios samplaikos – žodžiai su pranoktomis reikšmėmis arba personažų praplėstos ar pažeistos semantinės erdvės – būna neperskiriamai susijungusios. Jos įsirašo viena į kitą, kiekvienas žodis pasidaro dialoginis, o kiekvieną semantinį lauką dubliuoja kitas laukas. Šiame dvibalsiame diskurse kiekvieną ištarą lydi kas nors kitkas, ir vėlgi kombinavimo veiksmas išskleidžia žaismo erdvę, kurioje esatį visada dubliuoja nesatis ir svoris dažnai perskirstomas taip, kad esatis tampa visiškai pavaldi nesačiai: tai, kas sakoma, nebereiškia savęs, ir esatį įgyja tai, kas nepasakyta. Nes tekste nėra trečiojo matmens, kuris tiksliai nustatytų, kas su kuo turi būti susiję – teksto segmentai ir prisodrinti elementai susiejami per skirtingas vieno kitam daromas įtakas. Kiekvienas teksto segmentas turi ko nors kito pėdsakų, ir kuo reikšmingesni tie segmentai, tuo daugiau jie turi tokių pėdsakų. Kadangi kiekvienas pėdsakas žymi ir segmentų skirtumą, ir jų sąveiką, kombinavimo veiksmas atveria kiekvieno segmento žaismo potencialą.

Galiausiai literatūrinio fikciškumo demaskavimasis sukelia ypatingą dubliavimo veiksmą. Jis vyksta dviejuose skirtinguose lygmenyse – ten, kur skaitytojui primetamas koks nors požiūris, ir ten, kur tekstas ką nors reprezentuoja. Kadangi literatūrinis tekstas pasitelkia įprastinius ženklus, kad įsteigtų save kaip inscenizuotą diskursą, kuris teksto pasaulį paslenka po ženklu „tarsi", skaitytojai žino, kad reikia suskliausti savo natūralų požiūrį į tai, ką jie skaito. Bet tai nereiškia ir negali reikšti, kad šie natūralūs požiūriai užmirštami arba transcenduojami – tai būtų neįmanoma. Jie figūruoja kaip virtualus fonas, kuris būtinas kaip latentinis lyginimo matmuo ar bent kaip bandomasis pagrindas, norint perprasti teksto pasaulį. Taigi suskliaudimo procesas padalija skaitytojo požiūrį į natūralų ir dirbtinį. Natūralus požiūris nebegalioja, tad gali susiformuoti naujas požiūris, bet tas naujasis nepasiektų stabilumo negalėdamas žaisti prieš senąjį.

Fikciškumo signalai taip pat suskliaudžia teksto pasaulį, kartu nurodydami, kad jį reikia laikyti tiesiog tam tikru pasauliu, neturinčiu empirinės egzistencijos. Vadinasi, esama skirtumo tarp aktualaus pasaulio ir to pasaulio, nuo kurio jis užskliaustas, nes teksto pasaulis įsipavidalina deformuojant teksto referencijas per atranką ir kombinavimą, kurios paskui susieja sukoncentruotus elementus ir atveria jų potencialų daugialypiškumą. Šis skirtumas signalizuoja, kad tekste yra du pasauliai, ir vienas jų – tekstinis – reiškia ne tai, ką sako, o empirinis pasaulis tampa metafora. Šis vienalaikis jų buvimas randasi jiems abiems darant vienas kitą nerealų: teksto pasaulis netenka savo įvardijimo funkcijos, o empirinis pasaulis netenka objektyvumo.

Taigi sufikcininimo veiksmus galima atskirti vienus nuo kitų per jų dubliavi-

mo pobūdį – dubliuojant susidaro skirtingi žaismo laukai. Atranka atveria lauką tarp referencijos laukų ir jų deformavimo tekste, kombinavimas atveria lauką tarp sąveikaujančių teksto segmentų, o „tarsi" – tarp empirinio pasaulio ir jo metaforizavimo. Šių sufikcininimo veiksmų dubliuojanti struktūra sukuria žaismo lauką laikydamasi visko, kas peržengta, ir šitaip sudarydama partnerį priešpriešinių ėjimų žaidime. Kiekvienas peržengimas daugina skirtumą, konstituojantį žaismo lauką. „Kad ir koks būtų ontologinis-metafizinis skirtumo statusas ir jo įsikūnijimas kaip 'rašymas' (Derrida) ar panašiai [...] skirtumai nenustato sistemos – jie detalizuoja ir išplečia jos galimybes nusistatyti save."[139] Todėl skirtumas jau nėra vien perskyrų dalykas – būdamas tuščia erdvė, jis veikia ir kaip tai, kas atskiria, ir kaip akstinas susieti tai, kas atskirta. Šie vienalaikiai priešpriešiniai judesiai vyksta kaip nuolatinis atskirtų elementų nurodymas vieni kitiems, tad jungtyse skirtumas niekada neišnyksta ir kartojimas niekada nesiliauja. Kadangi priešpriešinius judesius pradeda ribas peržengiantys sufikcininimo veiksmai, iš tokio peržengimo kylantis vidinis teksto skirtumas nereiškia, kad „atidedamos ištakos", – jis konstituoja struktūrą, įgalinančią tekstą išsižaisti už savo paskiro pasaulio ribų.

Nors dubliavimo struktūra atveria žaismo erdvę, vis dėlto, nepaisant kartotinio judėjimo, sukeliamo tarp to, kas dubliuojama, tai dar nėra visavertis žaidimas. Kadangi sufikcininimas pranoksta tai, kas yra, jis prisodrintas intencijos, kuri niekada negali visiškai suvaldyti to, į ką taiko. Dėl šios priežasties fiktyvumas, nors ir turėdamas formą, tik kartu su įsivaizdavimu gali visiškai išskleisti tai, į ką taiko. Kartu fiktyvumas, regis, teikia idealias sąlygas suaktyvinti įsivaizdavimą, nes jo dubliavimo struktūra įsivaizdavimui leidžia skleistis kaip žaismui, netrikdomam pragmatinių orientacijų, vyraujančių mūsų aptartose paradigmose.

Atverdamas žaismo erdves, fiktyvumas verčia įsivaizdavimą įgyti formą ir kartu veikia kaip terpė jam pasirodyti. Kadangi žaismo erdvės, susidarančios peržengus ribas, būna apytuštės, fiktyvumas turi suaktyvinti įsivaizdavimą, nes įgyvendinti intencijoms reikia ką nors įsivaizduoti. Mat pats intencionalumas negali pagimdyti to, į ką taiko. Todėl primetant formą apibrėžiama tai, ko kitaip neįmanoma apibrėžti, ir tokia pastanga būna sėkminga tiek, kiek neapibrėžtą įsivaizdavimą įpavidalina diferencijuoti kontekstai. Sufikcininimo veiksmai idealiai tinka tokiai užduočiai, ir kyla klausimas, ar literatūros fiktyvumas nesusiskaidys į tokius veiksmus, idant suteiktų pagrindą suformuoti tai, kas iš prigimties neapibrėžta. Tai būtų pirma įsivaizdavimo įtaka jo pasireiškimo terpei, ir šiuo atveju fiktyvumas būtų tik apibendrinanti sąvoka, nusakanti sufikcininimo veiksmus, į kuriuos įsivaizdavimas suskaido jį aktyvinančius faktorius. Bet ką reiškia priversti įsivaizdavimą įgyti formą, ypač jeigu pakankamai fiktyvumo savirealizacijai reikia įsivaizdavimo?

[139] Niklas Luhmann. *Liebe als Passion*. Frankfurt/M., 1983. P. 107.

Fiktyvumas atveria galimybių horizontą to, kas yra, atžvilgiu; ir šia prasme jis lieka susijęs su realijomis. Bet realijos yra konkrečios, o galimybės abstrakčios, nes jos kyla iš ribų peržengimo ir negali būti modeliuojamos pagal tai, ką pranoko. Galimybių horizontas, užgožtas ribų peržengimo, modifikuoja pranoktą realybę. Tačiau modifikacija – čia vėl pacituosime Husserlį – yra esminė fantazijos savybė: „Fantazija yra gryniausia modifikacija ir negali turėti nieko kitko kaip tik modifikaciją"[140]. Mat fantazija nesileidžia apibrėžiama, ir ją galima suvokti tik pagal jos poveikį; vadinasi, jai pasireiškus, tai, kas yra, negali išlikti nepakitę. Todėl Husserlis taip pat manė, kaip jau minėjome anksčiau, kad fantazijai būdingas „arbitralumas" ir „visiškas savavališkumas"[141]. Bet sufikcininimo veiksmai verčia fantaziją įgyti formą, kad jos atvertos galimybės galėtų būti sučiuopiamos. Šis formos primetimas daro dvejopą poveikį: 1) konkretizuoja įvairialypį ribų peržengimą; 2) tuo pat metu tampa įsivaizdavimo terpe. Kai įsivaizdavimą įpavidalina intencinis sąmonės veiksmas, sufikcininimu peržengtos realijos pasidaro neaktualios, tad įsivaizdavimo atliekamas modifikavimas pasireiškia kaip „*neaktualumo* įsisąmoninimas"[142]. Tai reiškia, kad įsivaizdavimas, išviliotas į esamybę sufikcininimo veiksmų, tampa anuliavimo veiksmu. Tada šia forma ima skleistis „modifikacija", kuri negali išsiversti be reprezentuojamo pasaulio, nes turi nušviesti tai, kas prarado realybės statusą. Taigi čia matome pirmuosius žaidimo ėjimus: anuliuotas pasaulis atsiduria priešais kol kas tuščią galimybių horizontą. Tada paskiri sufikcininimo veiksmai diferencijuoja šį „neaktualumo įsisąmoninimą", ir šitaip pasireiškia į formą įspraustas įsivaizdavimas.

Atrankos veiksmas nubraukia ankstesnę tekste atsikartojančių realijų sanklodą. Tos realijos, kaip jau minėjome, pasirodo įvykių kupina netvarka, arba „rišlia deformacija"[143]. Tai pasakytina apskritai apie tekste nurodomų sistemų struktūrą, funkciją ir semantiką. Nubraukiama nevienodai. Nubraukimas ryškesnis, kai tekste daugiau referencijos sistemų, ir jis dar labiau sustiprėja prasiskverbęs į patį tekstą sudarančią kalbos sistemą. Ryškūs pavyzdžiai – nonsenso poezija, dadaizmas, „Finegano šermenys". Pasak Sartre'o, „Pasaulio slydimas į nieko šerdį galimas tik tada, kai postuluojama *kas nors*, kas yra niekas pasaulio atžvilgiu ir kieno atžvilgiu pasaulis yra niekas. Šitaip mes akivaizdžiai apibrėžiame vaizduotės struktūrą. Įsivaizdavimui pasirodžius priešais sąmonę, galima užčiuopti šį pasaulio virtimo nieku procesą kaip esminę įsivaizdavimo sąlygą ir jo pirminę struktūrą."[144]

Referencinių realijų struktūra, funkcija ir semantika tekste atsikartoja anuliuotu

[140] Husserl, p. 268.

[141] *Ten pat*, p. 535.

[142] *Ten pat*, p. 299.

[143] Žr. Maurice Merleau-Ponty. *Das Auge und Der Geist. Philosophische Essays*. Vertė H.W. Arndt. Reinbek, 1967. P. 84.

[144] Sartre, p. 290. Neigimas mene ir ypač literatūros tekstuose įžvalgiai gvildenamas Eckhardo Lobsieno knygoje *Das literarische Feld. Phänomenologie der Literaturwissenschaft* (Übergänge, 20) (München, 1988. P. 196–216).

pavidalu, ir tai atskleidžia ypatingą įsivaizdavimo kaip modifikavimo poveikį. Pats sufikcininimas negali būti nubraukimas, nes tada mūsų aprašytas peržengimo procesas būtų tiesiog transcendavimas: ankstesnės realijos būtų numetamos, ir iš sufikcininimo teliktų pašalinimo veiksmas, kurio atstumtos realijos būtų nebereikalingos. Tačiau peržengtos realijos tekste pasilieka, nors ir anuliuotu pavidalu, ir jos sąlygoja tai, kas motyvavo jų anuliavimą, – šitaip sukonkretinama sufikcininimo atverta žaismo erdvė. Tai, kas anuliuota, tampa praeitimi, o šio pokyčio motyvacija tampa naująja dabartimi. Tatai galima tik įsivaizduoti, o įsivaizduoti įmanoma tik atsižvelgiant į anuliuotą realybę.

Mutatis mutandis tai pasakytina apie visus sufikcininimo veiksmus. Kombinavimas peržengia tekste sukoncentruotus išorinių referencijos laukų elementus, kalbinius įvardijimus, personažų tarpusavio santykius ir semantines erdves. Bet kadangi jie visi išlieka, jie atspindi vienas kitą, o tai, ką jie denotavo ar reprezentavo, tampa latentiška – ne anuliuota, bet atpalaiduota. Atpalaiduojant suvaržymus, konvencijų reguliuojamos reikšmės ir prasmės ne nubraukiamos, o modifikuojamos – taip jos atsiveria naujiems daugialypiams pritaikymams. Įvardijimas bei reprezentavimas, nors dabar tik latentiški, vis dėlto tebedalyvauja ir funkcionuoja kaip fonas, kuriame galima plėtoti ir įsivaizduoti kitoniškumą.

Atranka išskleidžia įsivaizdavimą kaip priešpriešinį praeities ir dabarties žaismą, o kombinavimas iškelia duotybės ir kitoniškumo priešpriešą. Veikiant atrankai, žaismo erdvė įsipavidalina kaip galimybių horizontas nuaktualintų realijų fone, o kombinuojant žaismo erdvė įsipavidalina kaip duotybės kitoniškumas. Štai čia mes turime visų naujų galimybių sąlygą: jos ne ekstrapoliuojamos iš duotybės, o nužaidžia [*zerspielen, play away*] ją.

Dar kartą įsivaizdavimas kinta, kai jo sukeltas modifikacijas užvaldo išlyga „tarsi". Mat fikcijos demaskavimasis signalizuoja, kad teksto pasaulis iš tikrųjų nėra pasaulis, bet dėl tam tikrų tikslų reikia tarti, kad jis yra pasaulis. Tai reiškia, jog teksto pasaulis netenka savo realumo, kad padarytų sučiuopiamą tai, kam jis – Vaihingerio „tarsi" prasme – įkūnija tik „neįmanomą" arba „nerealų" palyginimo narį. Ši dubliavimo forma sutelktą įsivaizdavimą įpavidalina taip, kad „nurealintas" teksto pasaulis leidžia susiformuoti „percepcinei fantazijai"[145], kuri leis ką nors neegzistuojantį „matyti" kaip tikrovę. Sakoma, kad Filostratas, klausiamas, ar graikų menininkai buvo danguje ir ten matė dievus, atsakė: „Tai padarė fantazija, ir ji yra geresnė menininkė negu mėgdžiojimas, nes pastarasis vaizduoja tik tai, ką matė, o fantazija – tai, ko nematė"[146].

Demaskuodamasis sufikcinimas tampa idealia terpe pasirodyti įsivaizdavimui, kuris šia forma padaro sučiuopiamą tai, kas nematoma – tai būtų neįmanoma, jeigu sufikcinimas nenukreiptų įsivaizdavimo sudarydamas būtinas ir pa-

[145] Husserl, p. 506 ir toliau.

[146] Cit. pagal Kamper, p. 193. Žr. t. p. Owen Barfield. *Saving Appearances. A study in Idolatry*. New York, b. d. P. 128.

kankamas sąlygas. Nes pats įsivaizdavimas nieko negali išrasti, todėl, prireikus išrasti, tradiciškai būdavo kreipiamasi į mūzas. Mūzos įkūnija intencinę struktūrą, kurią reikia primesti fantazijai iš išorės, kad ji išsiskleistų.[147] Freudas manė, kad „'kūrybinė' vaizduotė visai nieko negali išrasti – ji gali tik surikiuoti vienas

[147] Pirmosios fiktyvumo ir įsivaizdavimo perskyros aptinkamos Naujųjų amžių pradžioje, XVI amžiuje, nors tai veikiau tebuvo suvokimas, kad esama skirtumo, o ne aiški koncepcija. Iškilų pavyzdį randame Philipo Sidney traktate *Defence of Poesie* (*Prose Works*, III) (red. Albert Feuillerat. Cambridge, 1962). Atsižvelgiant į maskaradą, išplėtotą Sidney „Arkadijoje", suprantama, kad jo poetikoje atmetamas fikcijos kaltinimas apgaule, ar bent jos apgaulingas pobūdis pateisinamas jos galimais laimėjimais. Sidney klausia, „ar didesnę mokymo galią turi prasimanytas poezijos vaizdinys, ar reguliarus filosofijos dėstymas?" (p. 15). Jo atsakymas aiškus, nes fikcija pasakoja „ne apie tai, kas buvo", o apie tai, „kas turėtų būti" (p. 29). Nes „vaizdas" turi „sujaudinti" recipientą tuo, kas Renesanse buvo laikoma siektinu švietimo tikslu, o fikcija ypač tinkama tokiam tikslui, „nes sufikcininimą galima sustyguoti aukščiausia užsidegimo gaida" (p. 17). Todėl Sidney gina poetą nuo senų ir nepaliaujamų kaltinimų melagyste:

> Iš tiesų aš manau, kad iš visų rašančiųjų po saule *poetas* yra mažiausias melagis [...] nes *poetas* juk nieko netvirtina ir todėl niekada nemeluoja: nes, kaip aš suprantu, meluoti reiškia tvirtinti kaip tiesą tai, kas yra netiesa [...] Bet *poetas*, kaip sakiau, niekada netvirtina, *poetas* niekada nesineria iš kailio viliodamas jūsų vaizduotę patikėti, kad tai, ką jis rašo, yra tiesa; jis necituoja kitų istorijų autoritetų, bet ir savo žodžiams jis šaukiasi meiliųjų *mūzų*, kad įkvėptų jį geram išradingumui. Iš tiesų jis triūsia ne tam, kad pasakytų jums, kas yra arba ko nėra, o kad parodytų, kaip turėtų arba neturėtų būti. Ir todėl, nors jis pasakoja netikrus dalykus, bet kadangi pasakoja juos ne kaip tikrus, jis nemeluoja. (p. 28–29)

Visi geidžiamo arba būtino idealumo vaizdai turi būti fikciniai, nes jie neturi atitikmens *in re*. Iš tiesų net ir gamtą reikia pranokti, kad poezija sėkmingai „sujaudintų" skaitytojus savo „kalbančiais vaizdais". „Tik poetas, nesileidžiantis šitaip suvaržomas, pakylėtas savo išradimo jėgos, tiesiog išauga iki kitos prigimties: padaro dalykus arba geresnius, negu sukurta gamtos, arba visai naujus – formas, kokių gamtoje nebuvę: *herojus, pusdievius, kiklopus, furijas* ir panašias; taip jis žengia drauge su gamta, neuždarytas siauroje jos dovanų galioje, bet laisvai klajojantis savo paties proto zodiake" (p. 8). Jeigu poezijai lemta sukurti ką nors, kas neegzistuoja gamtoje, nors gamtos įvairovė jau liudija jos „didžiausią mastą" (p. 8) – kaip pasakyta cituoto fragmento tąsoje, – tai aišku, kad prasimanant pranokstama tai, kas yra.

Tačiau, kad tai būtų veiksminga, kaip Sidney pabrėžia ir čia, ir kitur, fikcijai reikia „išradingumo", kuris randasi kaip Mūzų dovana poetui. Todėl sufikcinimas yra intencionalus poeto veiksmas, o „išradingumas" – Mūzų dovana, kurios poetui reikia prašyti. Vien sufikcinimas negali duoti „išradingumo". Kadangi fikcija pranoksta gamtą, idant pasiektų Mūzų įkvėpto „išrasto vaizdo" idealybę – pavyzdžiui, tobulą Kyrą, – spragą tarp to, kas neegzistuoja, ir jo recipiento reikia įveikti taip, kad pastarasis įžvelgtų taisytinus savo elgesio aspektus. Kalbant šiuolaikine kalba, žmogaus percepcijos modusus reikia „imituoti" tiek, kad recipientas galėtų absorbuoti „vaizdą" ir būti jo paveiktas. Nes fikcijos tikslas – patobulinti žmogaus elgesį, ir toks taisymas gali būti tik lyginamasis, bet ne baigtinis. Taigi Sidney „Poezijos gynimas" persmelktas suvokimo, kad fikcija ir išradingumas yra du skirtingi dalykai, sąveikaujantys produkuojant „kalbantį vaizdą".

Tai aiškiausiai suformuluojama, kai Sidney atskiria tvirtinančią istoriografiją, nuo poezijos: „ir todėl istorijoje, ieškodami tiesos, jie gali išsinešti glėbį melagysčių, o *poezijoje*, ieškodami tik fikcijos, gali panaudoti pasakojimą tik kaip įsivaizduotą vaisingo išradimo siužetą" (p. 29). Todėl fikcija nėra tas pats, kas išradimas – ji tik nužymi pagrindą jo sklaidai.

kitam svetimus komponentus"[148]. Todėl įsivaizdavimui reikia terpės – ne tik apsireikšti, bet ir atlikti tai, dėl ko terpė įsivaizdavimą persmelkia intencionalumu. Vadinasi, įsivaizdavimas negali sutapti su savo terpe. Antra vertus, negalėtume kalbėti apie terpę, jeigu fiktyvumas, įveiksmindamas įsivaizdavimą, neužkrautų jam tam tikrų užduočių. Kaip aiškino Caillois, vaizduotė laukia „valandos, kada galės išnirti į paviršių – tam tikra prasme savo sukrešėjimo akimirkos [...] Jos gyvenimo būdas apskritai ir būdingos atskiros išorinės savybės gali veikti vaizduotę kaip skiepai su teigiama reakcija – šitaip ji išjudinama"[149].

Šiuos „skiepus" įkūnija sufikcininimo veiksmai, kurių intencionalumas kontroliuoja įsivaizdavimo sklaidą tekste. Jie bendrą ypatybę – ribų peržengimą – savo atitinkamose veikose diferencijuoja. Tai, kas peržengiama, kiekvienu atveju pataisoma skirtingai: atranka nubraukia referencinių realijų sanklodą, kombinavimas denotavimą ir reprezentavimą padaro latentiškus, o demaskavimasis „nurealina" teksto pasaulį. Visais atvejais kas nors apibrėžta nubraukiama, nustumiama į latentiškumą arba „nurealinama", kad būtų išlaisvintos duotybėje glūdinčios

[148] Sigmund Freud. *Psichoanalizės įvadas. Paskaitos*. Vertė Austėja Merkevičiūtė. Vilnius, 1999. P. 156.

[149] Roger Caillois. *Der Krake. Versuch über die Logik des Imaginativen*. Vertė Brigitte Weidmann. München, 1986. P. 63, 7. Costa Lima (p. 81) ir Josué V. Harari (*Scenarios of the Imaginary. Theorizing the French Enlightenment*. Ithaca, 1987. P. 61) pabrėžia glaudžią fikcijos ir įsivaizdavimo sąsają. „Aišku, kad įsivaizdavimą aktualizuoja fikcija, nes kiekvienas rašytojas ar mąstytojas turi imtis fikcijos, kad išspręstų paradoksalias situacijas, kurias jam primeta realybė" (Harari, 61).

Fikcija kyla iš poeto intencijos, o išradimą jis gauna kaip įkvėpimą iš šalies, nes galimybės to, kas turėtų būti, priklauso nuo tokio įkvėpimo, kurį fikcijos intencionalumas gali paremti, bet negali jo sukurti.

Tai, kad tokia perskyra radosi istoriniu momentu, kai poezija liovėsi buvusi vien suprantamo pasaulio pamėgdžiojimu ir ėmėsi veikti empirinį pasaulį, rodo, kad šiam empiriniam pasauliui apdoroti reikėjo gausybės veikimo galimybių. Pati fikcija nėra susieta vien su patirties pasauliu, nes Mūzų dovaną dar reikia įpavidalinti, o tam reikalingas *furor poeticus* yra pavojinga beprotybės forma net ir suprantamoje pasaulio sanklodoje. Nuo dabar fikcija turi bendradarbiauti su išradimu, kuris pats negali pilnai išsiskleisti be sufikcinimo. Fikcija manifestuoja intencionalumą, nes intencijas galima išvysti tik kai pranokstama tai, kas yra. Todėl fikcija nedaro pareiškimų apie tai, kas yra, o tvirtinimus pakeičia galimybėmis to, kas turėtų būti. Kad ir kaip fikcija pranoktų gamtą, tuo atverdama galimybių rėmus, į šiuos rėmus ji negali įdėti vaizdo, rodančio, kas turėtų būti. Tam poetui reikia išorinio Mūzų įkvėpimo.

Kad ir kaip suprastume tą išorę, ji negali būti tapati fikcijai, kuri, pranokdama gamtą, liktų tuščia, jeigu jos neužpildytų išradimas. Antra vertus, išradimas nereiškia, kad poetą užvaldo *furor poeticus*, nes įkvėpimas būna gerokai reguliuojamas. Šiuo reguliavimu vėlgi pasirūpina sufikcinimas, kurio intencionalumas užgožia tai, kas turėtų būti, ir perduoda recipientui tai, ką išradimas jau pavertė substanciniu turiniu. Tad pats išradimas ir rodo, kad įkvėpimą kontroliuoja pažinimas. Pats Sidney nekalbėjo apie jam tokią svarbią fikcijos ir išradimo sąveiką – jis galiausiai kliovėsi tradiciniu apeliavimu į Mūzas, nors jos visada buvo mitologinis įsivaizdavimo įkūnijimas. Toks mitologijos pasitelkimas liudija, kad skirtumas tarp fikcijos ir išradimo buvo ne tik pripažįstamas, bet ir konkretizuojamas.

galimybės. Atranka imasi referencinių realijų, kurias nustumiant į praeitį užgožiama šio poslinkio motyvacija. Kombinavimas imasi konvencijų reguliuojamų denotavimo ir reprezentavimo funkcijų, kurias sumenkinus iki latentiškumo, nauji santykiai mezgasi kitoniškumo plotmėje. Ir galiausiai demaskavimasis atsiskiria nuo tokių realijų ir per darinį „tarsi" teksto pasaulį, kylantį iš atrankos ir kombinavimo, paverčia gryna galimybe. Jis įkūnija radikalią alternatyvą teksto referenciniam pasauliui ta prasme, kad jo negalima ekstrapoliuoti iš pastarojo realumo, ir todėl jį galima laikyti modeliu naujiems pasauliams produkuoti. Nes galimybė yra sučiuopiamumo sąlygojimo analogas – ten, kur yra galimybė, yra sučiuopiama realija. Tačiau tai, regis, prieštarauja išbandytam bei patikimam santykiui tarp realijų ir galimybių – juk mes manome, kad galimybės egzistuoja tik realijų atžvilgiu, o ne atvirkščiai. Nes, kaip aiškinama, galimybės nėra ankstesnės už realijas. Bet jeigu pačios realijos yra konstruktai, tai jos negalėjo kilti iš savęs. Tad fiktyvumo ir įsivaizdavimo žaisminė sąveika parodo, jog teksto referencinės realijos, kilusios iš galimybių, vėl virsta galimybėmis, kad leistų susidaryti kitiems pasauliams ir juos sąlygotų.

Kaip suprasti tokį galimybių iškilimą ir ką jis galėtų reikšti? Visų pirma reikia pripažinti, kad įsivaizdavimo – net ir įsprausto į formą – niekada negalima iki galo suvokti, tad tam tikra prasme jis yra „niekas". Toks nesubstancialumas sufikcininimo veiksmuose ryškiai pasireiškia kaip nubraukimas, atpalaidavimas ir nurealinimas, o šias anuliavimo veikas dubliuoja impulsas kompensuoti tai, kas išstumta. Tai reiškia ne ką kita, kaip kad fiktyvumas išskleidžia įsivaizdavimą kaip vienalaikiško iškomponavimo ir galimybių atsiradimo priešinį veikimą. Terminą „grąžinamasis judesys" (*Gegenwendigkeit*) įvedė Heideggeris gvildendamas „meno kūrinio ištakas" – čia jis reikalingas tik dėl to, kad „ginčas" ir „nesantaika" yra elementarios iškomponavimo sąlygos. „Ginčas [*Streit*] nėra nesantaika [*Riß*], nes praplėšiamas tik plyšys, – ginčas yra ginčininkų priklausomybės vienas kitam vidujybė."[150] Be šio grąžinamojo judesio įsivaizdavimas nepasirodytų, o išsiskleisdamas kaip grąžinamasis judesys, jis liudija, kad anuliavimas ir galimybių atsiradimas veikia drauge.

Tiek, kiek fiktyvumas „perskelia" įsivaizdavimą į tokį grąžinamąjį judesį, tiek jis lieka priklausomas nuo įsivaizdavimo. Nes fiktyvumas, kaip ribų peržengimas, yra grynos sąmonės veiksmas, kurio intencionalumą gniuždo neapibrėžtumai, tad jis gali išlaikyti tik bendrą kryptį į tikslą. Šitaip sufikcinimo veiksmas suteikia rėmus, bet jo intencija neįdeda į šiuos rėmus konkretaus paveikslo. Geriausiu atveju ji pateikia tuščią idėją, kuriai reikia substancijos. Be įsivaizdavimo fiktyvumas tebūtų tuščia įsivaizdavimo forma, o įsivaizdavimas be fiktyvumo negalėtų pasirodyti kaip grąžinamasis judesys. Kadangi fiktyvumas yra terpė, jis paleidžia įsivaizdavimą kaip iškomponavimo ir galimybių atsiradimo vienalai-

[150] Martin Heidegger. *Holzwege*. Frankfurt/M., 1950. P. 51.

kiškumą, tačiau nekontroliuoja, kas šiame grąžinamajame judesyje įveiksminama. Tai pagrindinė priežastis, kodėl anuliavimo veikose glūdinti motyvacija atsiskleidžia galimybių gausa. Kai šioje žaismo sąveikoje dominuoja fiktyvumo dubliavimo struktūra, nesatį užgožia esatis, į priekį iškyla antroji fenomenų pusė, denotavimas ir reprezentavimas išsiskleidžia į polisemiją, o nerealumas tampa percepcijos iliuzija. Kai viršų ima įsivaizdavimo grąžinamasis judesys, dubliavimo struktūra deformuojama į dvejopumą, ambivalentiškumą ir dviveidiškumą, o tai savo ruožtu sukelia nevaldomą diferencijuotų galimybių ekspansiją.

Taigi šios galimybės įgyja pavidalą anuliuodamos realijas, kurias pavyksta anuliuoti todėl, kad jos pačios yra realizuotos galimybės. Tad fiktyvumo ir įsivaizdavimo sąveiką galima laikyti šio ardymo bei galimybių suteikimo proceso įveiksminimu, kurio paradigminė forma reiškiasi literatūroje, nes fiktyvumas, išvaduotas iš visų pragmatinių empirinio pasaulio prievolių, gali išskleisti įsivaizdavimą kaip priešpriešinį žaismą.

Kodėl reikia tokio inscenizavimo? Visų pirma, taip išryškinamas faktas, kad realybės negalima laikyti galimumo apribojimu – bent jau todėl, kad galimybių negalima ekstrapoliuoti iš to, kas yra. Tiesa, jos gali tapti realijų horizontu, bet kai taip atsitinka, realijos neišlieka tokios pat. Tad jeigu nėra apriorinių perskyrų tarp realumo ir galimumo ir galimybės netgi ankstesnės už savo realizacijas, kyla klausimas, iš kurgi jos atsiranda. Sekdamas Leibnizu, Globusas aiškina, kad „Pasaulio modeliai produkuojami nesinaudojant pasaulio kopijomis arba nurodymais iš pasaulio – jie kuriami formatyviai [t. y. jų pačių pamatinėse struktūrose – *W. I.*] [...] Aktualus pasaulis produkuojamas iš šios galimybių pilnatvės, atrenkant įvedimu ir intencija [...] *Galimybė – tai implicitinė egzistencija*. Aktualumą lemia suspaustos sanklodos išskleidimas į atvirą egzistenciją"[151]. Tai reikštų, kad žmogus yra savo galimybių „pilnatvė". Bet jeigu taip būtų ir žmogus savyje turėtų visas savo galimybes, jis nė su viena negalėtų susitapatinti ir kybotų tarp jų. O tai reikštų, kad jis niekada nebūtų sau esamas, nes, kaip savo paties galimybių sukėlėjas, visada būtų ankstesnis už jas. Bet jeigu žmonės netapatūs savo galimybėms, jų pilnatvė negali būti gryna duotybė – ji suvokiama tik kaip nuolatinis tapsmas, ir tik šitaip galima atskirti vienas galimybes nuo kitų. Nes jų neskiriant negalima kalbėti apie pilnatvę.

Šiame kontekste fiktyvumo ir įsivaizdavimo sąveika įgyja esminę antropolo-

[151] Gordon Globus. *Dream Life, Wake Life. The Human Condition Through Dreams*. Albany, 1987. P. 135–136. Globusas daro jaudinančią prielaidą, kad galimybės yra ne išvestinės iš realijų, o – čia jis grįžta prie Leibnizo – ankstesnės už realijas. Tačiau, būdamas mokslininkas, jis nesitenkina filosofo teiginiais, o analizuodamas žmogaus imuninę sistemą, bando parodyti, kiek čia esama užprogramuotos galimybių struktūros, ankstesnės už jos veiksmingumą. „Visų žmonių imuninės sistemos generuoja visų galimų antikūnių antipasaulių ir pasaulių kompleksą [...] Monadinė imuninė sistema utilizuoja savo išteklius ir iš naujo, selektyviai plėtodama, kuria savo antipasaulio ir pasaulio modelius. Esminiai jos procesai yra konkretinimas, priderinimas ir produkavimas" (p. 127–128).

ginę svarbą. Jeigu žmonės gali pasireikšti tik nuolat skleisdamiesi, jų galimybės negali turėti išankstinių kontūrų, nes tai reikštų, kad savisklaidai primetami duoti modeliai. Bet jeigu galimybių profiliai ir jų perskyros nėra iš anksto duoti, juos reikia įgyti, o kadangi jų negalima ekstrapoliuoti iš realijų, vadinasi, juos įgyti galima tik realijas, taip sakant, nužaidžiant. Tai ir vėl reiškia, kad žmonės, reikšdamiesi savisklaida, niekada negali iki galo atsiskleisti sau, nes bet kurioje stadijoje jie turi save tik kaip realizuotą galimybę, o juk būtent tai jie nėra – viena ribota savo pačių galimybė. Todėl nuolatinę savisklaidą reikia palaikyti išžaidžiant galimybių pilnatvę nuolatine fabrikuojamų pasaulių komponavimo ir iškomponavimo kaita. Kadangi nėra būdų nustatyti, kaip ši kaita veikia, išžaidimą galima įveiksminti tik per jo potencialiai begalines variacijas ir stebėti patį vyksmą. Tai savo ruožtu padaroma sutelkiant vaizduotę nuo fiktyvumo į grąžinamąjį judesį, kuri kiekvienoje apraiškoje pasireiškia kitu pavidalu. Tad įveiksminimą galima laikyti transcendentaline sąlyga, leidžiančia pamatyti tai, kas neapčiuopiama, ir kartu teikiančia patirtį to, kas nepažinu.

Toks įveiksminimas gali būti tik žaidžiamas, jis užsimezga sufikcinimui peržengiant ribas – tai leidžia tekste pasirodyti referencinėms realijoms ir kitiems tekstams, kurie, net ir būdami tarytum vien reprodukcijos, visada atsikartoja skirtingai, sukeldami judėjimą pirmyn atgal tarp to, kas yra tekste, ir referencinės tikrovės. Tas pats pasakytina apie įsivaizdavimą, kurį fiktyvumas sutelkia į grąžinamąjį judesį ir kuris rutuliojasi kaip nubraukimas ir produkavimas, atpalaidavimas ir kombinavimas, nurealinimas ir konceptualizavimas, ir šitaip įtraukia visas teksto referencines realijas į susidarantį judėjimą pirmyn atgal. Šis žaismo judėjimas nėra dialektinės prigimties, jis nesivysto teleologiškai ir nėra būdinga savybė to, kas jį sukelia.

> Stebėdami žodžio „žaismas" vartojimą vadinamosiomis perkeltinėmis prasmėmis, matome, kad kalbama apie šviesos žaismą, bangų žaismą, mechanizmo dalių žaismą rutuliniame guolyje, galūnių tarpusavio žaismą, jėgų žaismą, uodų žaismą ir net žodžių žaismą. Ir visada čia turimas galvoje judėjimas pirmyn atgal, nesusietas su kokiu nors tikslu, kuris jį užbaigtų [...] Žaismo judėjimas neturi tikslo, ties kuriuo pasibaigtų – jis vis atsinaujina nuolat kartodamasis. Judėjimas pirmyn atgal yra akivaizdžiai toks esminis žaismo apibrėžime, kad nesvarbu, kas atlieka šį judėjimą. Žaismo judėjimas, kaipo toks, tarsi neturi substrato. Pats žaismas yra žaidžiamas arba žaidžia – nėra jokio fiksuoto žaidžiančio subjekto. Žaismas yra paties judėjimo performavimas. Tarkime, kalbėdami apie spalvų žaismą, pasakome ne tai, kad yra viena spalva, žaidžianti su kitomis, o tai, kad yra procesas arba reginys, kuriame pasirodo kintanti spalvų įvairovė.[152]

[152] Hans-Georg Gadamer. *Wahrheit und Methode* (Gesammelte Werke, I). Tübingen, 1986. P. 109. Finkas (p. 239) žaismą vadina „neturinčiu pagrindo siūbavimu savyje", kuriam būdingi „pagrindo nebuvimo bruožai". Tačiau šiaip Gadamerio ir Finko požiūriai į žaismą ryškiai skiriasi. Finko kritiką žr.: Hans-Georg Gadamer. *Neuere Philosophie II. Probleme–Gestalten* (Gesammelte Werke, IV). Tübingen, 1987. P. 95–102. Gadamerio žaismo sampratos įvertinimą šiame kontekte žr.: Richard Detsch. „A Non-subjectivist Concept of Play – Gadamer and Heidegger Versus Rilke and Nietzsche" // *Philosophy Today*, 29 (1985). P. 156–171.

Kadangi „žaismo judėjimas, kaipo toks, [...] neturi substrato", jame glūdi bedugnė, viliojanti įsiskverbti. Iš to kylanti dinamika vis dėlto turi tam tikrą struktūrą, kuri tačiau nėra pagrįsta nei vien sufikcininimo veiksmų ribų peržengimu, nei priešine kryptimi, į kurią išsiskleidžia vaizduotė.

Sufikcinimą grindžiantis intencionalumas yra gana apibrėžtas, kai jis siekia nubraukti tai, ką peržengęs, nors taiko dar neapibrėžto taikinio link. Kitaip tariant, sufikcinimas yra laisvas žaismas. Jis peržengia tai, kas yra, ir krypsta į tai, ko nėra. Tačiau laisvas žaismas traukia sufikcinimo veiksmą į transcenduojantį judesį, kuris verstų užmiršti tai, nuo ko jis nusigręžė. Vis dėlto sufikcinimo veiksmas išlaiko žaisme tai, kas peržengta, idant atvertų jo kaitos galimybę. Taigi laisvas žaismas susietas su kita žaismo forma, kuria siekiama nušviesti peržengimo motyvaciją. Sufikcinimas atveria skirtumą, kurio sąmonė nebegali ištrinti, nes dar negalima žinoti, į ką taiko intencionalumas, tad šį skirtumą atskleidžia laisvo ir instrumentinio žaismo priešpriešiniai judesiai. Šis judėjimas pirmyn atgal neleidžia laisvam žaismui prasiskverbti už to, ką jis atstūmė, bet jis taip pat neleidžia realizuotis instrumentiniam žaismui, kuris „svajoja iššifruoti kokią nors tiesą arba ištaką, kuri išsprūsta iš žaismo ir ženklo tvarkos"[153]. Tai štai laisvas žaismas turi žaisti neleisdamas baigties, o instrumentinis žaismas veikia nesileisdamas nužaisti. Šis skirtumo žaismas, nors ir sukeltas sufikcinimo, jo nebevaldomas, – žaismą belieka įveiksminti.

Iš pirmo žvilgsnio atrodo, kad peržengimas palankus laisvam žaismui, o konstituojančių sąlygų įsivaizduojamumas yra draugėj su instrumentiniu žaismu. Tačiau iš tiesų sufikcinimas išlaiko visą peržengtų pasaulių esatį, kaip kad įsivaizdavimo grąžinamasis judesys – su jos nubraukimais, atpalaidavimais ir nurealinimais – atrodo lyg laisvas žaismas. Bet šiame žaismo judėjime išryškėja pati fiktyvumo ir įsivaizdavimo sąveika, kai ima santykiauti laisvas ir instrumentinis žaismas, galiausiai žaidžiantys vienas su kitu ir vienas prieš kitą. *Žaismas kyla iš fiktyvumo ir įsivaizdavimo koegzistavimo.* Ribų peržengimas atskleidžia nenuslopinamą laisvo žaismo tendenciją atitolti nuo to, kas yra, nors ši atsaja laikosi įsikibusi referencinių pasaulių, sukonkretinusių laisvą žaismą. Iš čia kyla nenuslopinama instrumentinio žaismo tendencija panaudoti atmestą realybę kaip sąlygą įsivaizduoti galimus jos nubraukimo motyvus. Fiktyvumas ir įsivaizdavimas susilieja – nė vienas jų pats negali atlikti jokios funkcijos, bet drauge jie išjudina žaismo judėjimą, kuris padaro juos veiksmingus. Siekiant veiksmingumo, reikia iššaisti tai, kas savybinga neapibrėžiamiems tarpusavio santykiams, kadangi nėra jokios galutinės apibrėžiančios referencijų sistemos. Šį žaidimą užveda paskata įveikti pamatinę stoką, būdingą ir fiktyvumui, ir įsivaizdavimui. Tai, į ką taiko fiktyvumas, dar yra tuščia ir reikia užpildyti, o įsivaizdavimas pasižymi beformiškumu, tad jo sklaidai reikia formos.

[153] Jacques Derrida. *Die Schrift und die Differenz.* Vertė Rodolphe Gasché. Frankfurt/M., 1972. P. 441. Eugene'as Goodheartas straipsnyje „Literature as Game" (*Tri-Quarterly*, 52 [1981]. P. 144) teigia, kad „Dekonstruktyvus diskursas yra žaidimas, suardantis žaidimą".

Ekskursas

Becketto „Vaizduotę mirusią įsivaizduok" ir fantastinė literatūra

Laisvo ir instrumentinio žaismo priešpriešinis judėjimas randasi iš fiktyvumo ir įsivaizdavimo tarpusavio santykių, o šio įsivaizdavimo pobūdis daug priklauso nuo to, kuris elementas vyrauja. Fantastinė literatūra ir mokslinė fantastika yra kraštutiniai įsivaizdavimo sutirštėjimo atvejai. Be intencinių sufikcinimo veiksmų įsivaizdavimas neįgyja nei pavidalo, nei poveikio, bet fiktyvumas jį gali taip užvaldyti, kad jo sukeliamos modifikacijos tampa išskirtine tema.

Tai ypač būdinga fantastinei literatūrai, kurioje įsivaizdavimas atrodo kaip visiška modifikacija. Fantastinėje literatūroje realybė visai anuliuojama, ir fantazija puikuojasi tos anuliuotos realybės „apdarais". Irwinas teigia, kad „esminis fantazijos siekis – parodyti nefaktą kaip faktą"[1]. Jeigu realybės vaizdavimo būdai pasitelkiami norint suteikti fantazijai realumo jausmą, reikia griežtai vengti visko, kas gali sukelti grėsmę šiai iliuzijai: „pavykusioje fantazijoje viskas dėstoma kuo aiškiausiai ir konkrečiausiai"[2]. Norint pasiekti šį aiškumą įtikinamai perteikiant neįtikėtinus dalykus, būtina retorika: „nuo pat pradžių fantaziją labiau reguliuoja retorikos, o ne meno reikalavimai"[3]. Būtent retorikai tenka užduotis įtikinti skaitytoją, kad nefaktai yra faktai.[4] Mūsų aptarimui tai svarbu, nes retorika liudija sąmonės intencionalumą, kuriuo fantazija parengiama specifiniam pritaikymui, o tai vėlgi reiškia, kad fantazija nėra save aktyvinanti jėga. Bet kaip gali visiems faktams prieštaraujanti fantazija pretenduoti į įtikimumą ir jį pasiekti? Per savo naracinę, retorika grindžiamą realizaciją fantazija visai išsiskleidžia, kai susisieja su „žmogaus įsitraukimu"[5]. Todėl fantazija gali inscenizuoti kaip faktą ką nors tokio, kas akivaizdžiai prieštarauja empiriniams faktams. Tokia literatūra nužymi parametrus to, ką reikia išryškinti istoriškai duotoje situacijoje, ir veikia kaip priemonė nuspėti istorines reikmes. Bet tai reiškia, kad fantazija, kaip gryna modifikacija, tebėra pavaldi pragmatinei vartosenai – tai liudija fiktyvumo persvara; pastarasis fantaziją paverčia realybe, o realybę – fantazijos nukariauta teritorija.

Nors Irwinas ėmėsi tik tam tikro tipo fantastinės literatūros, čia, kaip ir kitur, fantazija dažnai priklauso nuo pažinimo suvaržymų. Tai pasakytina ir apie fantastinę literatūrą, kuriai rūpi daugiau negu retoriškai įtikinti neįmanomais daly-

[1] W. R. Irwin. *The Game of the Impossible*. Urbana, 1976. P. 9.
[2] *Ten pat*, p. 55.
[3] *Ten pat*, p. 58.
[4] Žr. *ten pat*, p. 60.
[5] *Ten pat*, p. 64.

kais, – kitaip sakant, tokią, kurios tikslas – pervarta. „Fantazija pertvarko ir apverčia realybę, bet iš jos neišsisuka: ji egzistuoja simbiotiniame arba parazitiniame santykyje su realybe. Fantastinė plotmė negali egzistuoti nepriklausydama nuo to „realaus" pasaulio, kuris jai atrodo taip apmaudžiai baigtinis [...] Aktualus pasaulis nuolat egzistuoja fantazijoje per neigimą, [...] fantazija yra tai, ko *negalėjo atsitikti*, t. y. tai, kas *negali* atsitikti, kas *negali* egzistuoti, [...] neigiamoji nuosaka – *negali* arba *negalėjo* – būtent ir teikia didžiausią fantazijos malonumą."[6] Šis aprašymas aiškiai parodo neigiantį fantazijos pobūdį, bet tik ta prasme, kad malonumas matyti išreikštą neišreiškiamą kultūros pusę atitinka kompensacijos poreikį. Pavyzdžiui, fantastinė literatūra dažnai susieja mimetinę plotmę su stebukline, kad pademonstruotų, ką prarado į techniką orientuota civilizacija. Vien dėl šio tikslo fantastinę plotmę būtina aptaisyti pažinimo rūbais – bent jau todėl, kad jos tikrąjį reikšmingumą – indėlį į stokos įveikimą – reikia perteikti civilizuotoje visuomenėje vyraujančiais kodais.

Atsižvelgiant į įsivaizdavimo sustabarėjimą fantastinėje literatūroje (kuri dažnai būna triviali ir retai prašosi skaitoma antrą kartą, nes įsivaizdavimu manipuliuojama pagal vyraujančias reikmes), verta pacituoti Caillois pastabas iš jo knygos „Aštuonkojis. Įsivaizdavimo logikos tyrimas":

> Jeigu paslaptis gali sukrėsti, jeigu neįprastumas gali pakerėti, jeigu poezija yra įmanoma, tai turbūt dėl sudėtingų, gluminančių atitikimų, į kuriuos suaižėjo kosmoso vienovė. Visa, kas mums ją primena, jausmuose randa supratimą ir palankumą, sukelia tuoj pat pritariantį aidą bei vientisumo ilgesį. [...] Kai kurie filosofai nesvyruodami apibrėžė tikrovę ir racionalumą. Aš esu įsitikinęs, kad kita tokia pat drąsia veikla, jeigu ji bus paremta daugeliu visai tikslių tyrinėjimų ir juos skatins, galima atrasti įsteigtų analogijų ir paslėptų sąsajų, sudarančių įsivaizdavimo logiką, tinklą.[7]

Savo knygoje Caillois aprašė fantastinį čiuptuvais ir siurbtukais apsiginklavusio aštuonkojo įsigalėjimą – jame jis mato veikiančią įsivaizdavimo logiką. Jam įsivaizdavimas nėra nei sugebėjimas, nei *materia prima*, nei pirmapradė fantazija – tai veikla, kuria žmonės nuolat atgauna tai, ko niekada neprarado. Taip įsivaizdavimas išlieka tuščia vieta, kuri nuolat prašosi užpildoma, bet paskui vėl ištuštėja, kai pažinimo suvaržymai įsivaizdavimą tematizuoja pagal percepcijos psichologijos konvencijas, kaip atsitinka fantastinėje literatūroje. Tad įsivaizdavimas sutvarkytas pagal jam pačiam svetimas sąlygas. Caillois apgręžia šias perspektyvas, užrašydamas, kas atsitinka aktyvinantiems faktoriams, sutelkiantiems įsivaizdavimą į permainingą jo pavidalų ir ypatybių įvairovę. Užuot prijaukinus įsivaizdavimą konkretiems tikslams, kurie ypač akivaizdūs mokslinėje fantastikoje, įsivaizdavimas pasireiškia užtvindydamas pažinimą. Šis nebūtų pavidalų antplūdis,

[6] Rosemary Jackson. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London, 1981. P. 20, 22.
[7] Roger Caillois. *Der Krake. Versuch über die Logik des Imaginativen*. Vertė Brigitte Weidmann. München, 1986. P. 142.

pratrūkstantis nesuskaičiuojamais vaizdiniais, parodo pažinimo beviltiškumą ir duoda valią bei regimą išraišką įsivaizdavimui. Nes slaptingos ypatybės, kuriomis apgaubtas aštuonkojis, išryškina jo vaizdinių apkerėtą sąmonę. Jeigu yra „įsivaizdavimo logika", tai ji labiausiai pasižymi tuo, kad atšaukiama sutelkta sąmonė, kurios telieka žymės ją užplūdusiose neregėtose fantazijose.

Sustabarėjimas ir užtvindymas yra kraštutinės įsivaizdavimo apraiškos jo sąsajose su sąmoninga veikla. Jis sutirštėja tematizuojamas ir užtvindo, kai sąmonė nebevaldo. Žinoma, yra ir tarpinių pozicijų, bet kyla klausimas, ar kitos kategorijos įmanomos, tai yra ar pats įsivaizdavimas gali būti matomas, kol jis neišskleistas arba kol nedaro poveikio. Galbūt atsakymą galime rasti Becketto monologe „Vaizduotę mirusią įsivaizduok" [*Imagination Dead Imagine*]. Įsivaizduoti, kad vaizduotė mirė, reiškia įsivaizdavimo veiksmą nukreipti į jos ištakas. Veiksmas tampa veiksmu per intencionalumo impulsą – šio sąmonės elemento esama ir Becketto liepime. Bet dabar įsivaizdavimo veiksmas turi apimti savo pagrindo panaikinimą. Sąmonės komponentas tegali nurodyti kryptį, ir jo įtaka bus apkarpyta, nes įsivaizduoti reikia įsivaizdavimo veiksmo pasišalinimą. Sąmonę reikia neutralizuoti, nes kitaip įsivaizdavimu – kaip sustabarėjimu arba kaip užtvindymu – bus vėl manipuliuojama kokiam nors tikslui. Sąmonę reikia, taip sakant, užveržti, kad įsivaizdavimą pamatytume dar neprasidėjus veiklai. Tai galima padaryti tik įsivaizduojant vaizduotę mirusią, nes kitaip ji esama tik savo poveikiu. Tad būti mirusiai reiškia būti atsiskyrusiai nuo savo apraiškų, todėl būtų beprasmiška priskirti jai kitokią substanciją negu jos pačios nebūtį. Bet jeigu ši nebūtis įvardijama „mirusi", turi būti tam tikra sąmonė, kad suvoktų neapsireiškiančią vaizduotę kaip neegzistuojančią. Juk sąmonė, kuri, pasak Sartre'o, visada suaktyvina įsivaizdavimą, įsivaizdavimo kaipo tokio atžvilgiu bus tarytum praradusi partnerį, todėl toks autonomiškas įsivaizdavimas sąmonės požiūriu įkūnys nebeegzistavimą.

Kartu sąmonės dalyvavimas būtinas, nes be jos įsivaizdavimas iki suaktyvinimo neturi savo esaties. Tai rodo ir tas faktas, kad Becketto tekste mirusi vaizduotė įsivaizduojama erdvėje, kuri atrodo tai lyg rotonda, tai lyg kažkas panašaus į kaukolę.[8] Jaspersas „Bendrojoje psichopatologijoje" teigia, kad beveik visi sąmonės procesai reprezentuojami erdvinėmis metaforomis[9] – tai būdinga ir fikciškumui kaip sąmonės dariniui. Mat fikciškumas, aprėpdamas mastą nuo topografinių iki

[8] Samuel Beckett. *Imagination Dead Imagine*. London, 1965. P. 7–8. Tipišką išimtį (nors kiek reduktyvią teksto atžvilgiu) aprašo Richardas Kearney knygoje *The Wake of Imagination. Ideas of Creativity in Western Culture* (London, 1988. P. 310): „Turime tekstą, atsisakantį patenkinti skaitytojo apetitą vaizdavimui – neišraiškingą rašymą, liudijantį visų kalbos formų nunykimą, antinaratyvą, kur veiksmas suvestas į techninį algebros formulės (a, b, c, d) kartojimą".

[9] Karl Jaspers. *Allgemeine Psychopathologie*. Berlin, 1965. P. 115: „*Vizualiai* mes įsivaizduojame sąmonę kaip *sceną*, kurioje pasirodo ir dingsta paskiri dvasiniai fenomenai".

semantinių erdvių, nuolat aprėžia plotus, kuriuos reikia peržengti norint atverti kitus plotus. Becketto tekste, kur sąmonė jau nebeišjudina įsivaizdavimo veiklos, autonomiškas įsivaizdavimas vis dar vaizduojamas per sąmonės modusus. Bet konkretūs plotai čia yra nuolatinio nykimo būklėje: „Salos, vandenys, žydrynė, žaluma, šmėkšt ir išnyko, amžiams, praleisk"[10]. Šį erdvės nykimą į gana beformę rotondą lydi gausa imperatyvų, kuriais monologinis balsas ragina įeiti po baltuoju skliautu arba išeiti. „Kelio nėra, įeik, matuok"[11]. Tai, nuo ko balsas atkirstas, reikia matuoti! „Išeik, atgal, audeklėlis išnyksta, pakilk, išnyksta, viskas balta baltumoj, nusileisk, vėl įeik."[12] Imperatyvas tegali duoti intencinę direktyvą, o kadangi nieko iš jos negalima pešti, belieka laukti: „Palauk, ilgai arba ne, šviesa ir šiluma sugrįžta, viskas kartu bąla ir šyla"[13].

Šie dvigubi judesiai reiškia atšaukimą, kuris atskleidžia du dalykus. Pirma, įsivaizdavimą reikia suaktyvinti, kad jis būtų matomas. Imperatyvuose manifestuotas intencionalumas yra minimalus postūmis norint paleisti įsivaizdavimą. Šį procesą jau matėme įvairiais pavidalais – nuo Coleridge'o iki literatūrinio fikciškumo. Antra, jeigu įsivaizdavimas esamas savo apraiškoje, kas gi ten esama – įsivaizdavimas ar jo naudojimo forma? Jeigu ir toliau kalbame apie įsivaizdavimą, tai reikia pasakyti, kad intencionalumas turi inkorporuoti savo neigimą – įsivaizdavimo sklaida visada turi apimti jį suaktyvinusių impulsų atšaukimą. Tai būtina, kadangi uždara erdvė visada suteikia įsivaizdavimą sąmonės primestomis sąlygomis, o be sąmonės negalima apsieiti, nes įsivaizdavimą reikia išversti. Bet sąmonė turi nieko nedaryti – tik suteikti įsivaizdavimui erdvę, nes kitaip jis virstų save suaktyvinusiu geštaltu. Tad sąmonė šiame pateikime turi dalyvauti minimaliai, kad terpės įtaka būtų kuo mažesnė.

Kas gi lieka, kai įsivaizdavimas izoliuojamas kaipo toks ir nepasirodo savo panaudojimo forma? Beckettas aprašo taip:

> Ilgai arba ne, nes gali įsiterpti, patirtis rodo, tarp kritimo pabaigos ir kilimo pradžios, įvairaus ilgio pauzės, nuo sekundės dalelės iki to, kas kitu metu, kitoje vietoje atrodytų amžinybė. Ta pati pastaba apie kitą pauzę, tarp kilimo pabaigos ir kritimo pradžios. Šie kraštutinumai, kol išsilaiko, būna visiškai pastovūs [...] Taip pat gali būti, patirtis rodo, kad kilimas ir kritimas sustos bet kurioje vietoje, užtruks ilgai arba ne, paskui atsinaujins, arba apsigręš, ne kils, o kris, ir ne kris, o kils, ir tada iki galo, arba sustos, užtruks ilgai arba ne.[14]

Sąmonė įsivaizdavimui suteikia erdvę, kurioje vyksta praeinantis kilimo ir kritimo judėjimas. Jeigu sąmonė nebegali užčiuopti savo sudarytos rotondos, ji paleidžia įsivaizdavimą į laiko struktūrą, kurios pagrindinė raiška yra pauzė, ir tik ji

[10] Beckett, p. 7.
[11] *Ten pat.*
[12] *Ten pat*, p. 8.
[13] *Ten pat*, p. 8–9.
[14] *Ten pat*, p. 9–10.

kraštutinumams suteikia stabilumą. Rotondos kraštutinumai yra šiluma ir šaltis, balta ir juoda – pauzė juos ir atskiria, ir supina. Būtent todėl, kad pauzė neįgyja pavidalo per kraštutinumus, o sąlygoja jų priešpriešą ir susiliejimą, šių kraštutinumų atžvilgiu ji yra niekas: „Šviesa ir šiluma tebėra susietos, lyg tiekiamos to paties šaltinio, kurio pėdsako dar nėra"[15].

Tas niekas toks nesuprantamas todėl, kad jis panaikina kraštutinumus tik tam, kad vėl juos sudarytų. Dvigubas anuliavimo ir produkavimo judėjimas čia bent jau įžiūrimas, nors nėra pritaikomas situacijoje. Nes pauzė tegali parodyti, kad kilimas ir kritimas susipynę, kontūrai ištrinti ir nubrėžti bei erdviniai skirtumai išblėsę. Pauzė dar netampa esama per terpę, kuri suteiktų jai nustatytas vartosenas. Todėl Beckettas, kalbėdamas apie pauzę, pasitelkia patirtį. Nes sąmonė galėtų suprasti pauzę tik kaip nepeprantamą skirtumą, kurio neįmanoma apibrėžti. Tačiau tai nėra įsivaizdavimo savęs rodymas. Nors sąmonė gali aktyvuoti įsivaizdavimą, ji negali jo aprėpti. Antra vertus, patirtis mus moko, kad įsivaizdavimas egzistuoja. Šios patirties kokybė apima jo išsprūstantį pažinumą, nes jo akivaizdumas pažinumą daro nebūtiną.

Ant rotondos žemės susirietusi guli porelė. Beckettas pasirinko žodį „žemė" (*ground*)[16], o ne „dugnas", ir, atsižvelgdami į jo ypatingą jautrumą kalbai, galime manyti, kad pasirinko neatsitiktinai. Regis, negyvai sustingusi, balta pora susilieja su balta žeme. „Nepaisant prakaito ir veidrodžio, juos būtų galima palaikyti negyvais daiktais, bet tik kairiosios akys nelygiais intervalais staiga plačiai atsimerkia ir nemirksėdamos žiūri daug ilgiau negu žmogui įmanoma [...] Abi kartu niekada nežiūri, tik kartą vienos žiūrėjimo pradžia sutapo su kitos pabaiga maždaug dešimt sekundžių"[17]. Pauzė išreiškia atgyjančio negyvumo ritmą, kurio fone šilumos ir šalčio, juodumo ir baltumo kraštutinumai atrodo palyginti nuosaikūs. Kraštutinumai porelės, regis, neveikia – jiedu guli tarsi anapus jų. „Palik juos čia, prakaituojančius ir sustirusius, kitur yra geriau. Ne, gyvenimas baigiasi ir ne, kitur nieko nėra, ir nėra jokios galimybės kada nors vėl surasti tą baltą šapelį, pasimetusį baltumoje."[18] Kadangi baltas šapelis pasimetęs baltumoje, jis išreiškia ir tą baltumą, ir tai, ko niekur nebėra. Suvokimo bejėgiškume glūdi patyrimas, kad įsivaizdavimas – tai grynas negyvumas, turintis savyje visą gyvybę, kurią vis dėlto realizuoti galima ne visą, o tik iš dalies, sąlygomis, primestomis iš šalies. Becketto tekstas parodo plyšį tarp sąmonės ir įsivaizdavimo – iš tiesų tik dėl šio plyšio ir galima kalbėti apie juos kaip apie skirtingus dalykus, nes čia mes matome veiklią stebinčią sąmonę, praktikuojančią savo intencionalumą kaip nuolatinį atšaukimą, kad įsivaizdavimas neįgytų esaties per panaudojimą. Tačiau be tokios susitvardančios sąmonės įsivaizdavimas liktų užsisklendęs savyje.

[15] *Ten pat*, p. 11.
[16] *Ten pat*, p. 7.
[17] *Ten pat*, p. 12–13.
[18] *Ten pat*, p. 14.

„Vaizduotę mirusią įsivaizduok" galbūt nupasakoja bundantį įsivaizdavimą. Pauzė ir baltumoje pasimetęs baltas šapelis yra sąmonės metonimijos įsivaizdavimui, kuris sąmonei gali apsireikšti tik per pertraukiamumą išžaisdamas savo galimą įsivaizduojamumą, kaip matome iš besikaitaliojančios pauzės tarp kraštutinumų arba iš balto šapelio atgyjančiame negyvume. Lieka neaišku, ar susitvardanti sąmonė plyšį tarp savęs ir įsivaizdavimo mato kaip pauzę bei aplinkoje išnykstantį šapelį ir projektuoja jį į įsivaizdavimą,kad įpavidalintų jo kitoniškumą, ar savarankiškos būklės įsivaizdavimą tipizuoja neigiančios tuštumos ir gryno kūrybiškumo dvilypumas. Šis neaiškumas Becketto tekstui suteikia estetiškumo, nes alternatyvos sklandžiai susilieja – sąmonė tvyro priešais savo bejėgiškumą, o įsivaizdavimas pasirodo kaip projekcinė sąmonės tuštuma.

„Vaizduotę mirusią įsivaizduok" įgyja papildomą reikšmę atsižvelgiant į vis populiarėjantį fantastinės literatūros žanrą. Becketto tekstas taip pat siūlo sąmoningą priėjimą prie įsivaizdavimo, traktuojamo pagal sugebėjimų psichologijos, veiksmo, radikalaus įsivaizdavimo ir fiktyvumo sistemas. Visais šiais atvejais įsivaizdavimas atsiskleidžia kaip nuolat kintantis savo apraiškų geštaltas. Kuo ryškiau vyrauja norimas pritaikymas, tuo labiau įsivaizdavimas pajungiamas sąmoningo apdorojimo kontrolei. Nors sufikcinimo veiksmai įsivaizdavimui primeta savo dvilypumą, nes jiems būdingas peržengimas juos paverčia tuščiomis sąmonės formomis, jie taip pat išlaisvina jį anuliavimo ir įgalinimo grąžinamajam judesiui.

Tačiau fantastinėje literatūroje įsivaizdavimą sudaiktina tematizavimas. Todėl jis įgyja objektinį pobūdį, kuris gana monotoniškai – nepaisant visų teminių variacijų – reiškiasi pateikiant nerealumą kaip faktinį egzistavimą. Bet kartu skaitytojams negali kilti abejonių, kad jie susiduria su neįmanomybe, apsiausta iliuzinės tikrovės rūbu. Kadangi šį keistą dvilypumą reikia išlaikyti per visą skaitymą, būtina, kad skaitytojas, nors ir suvokdamas nerealumą, įsijaustų į pasakojimą. Taip įsijausti padedama fantaziją apvelkant realistiniais apdarais. Kad skaitytojas jaustų atskyrimo efektą, jis kartu taip pat turi jausti fantastiškumo išstumtą realybę. Mat fantazija neigia realybę tik tam, kad nerealumą apvilktų realybės drabužiais. Šitaip skaitytojas skatinamas pripažinti dalykus, prieštaraujančius visoms galimybėms ir tikimybėms, nors, žinoma, šie nerealumai visada turi reikštis kaip nors įtikinamai. Šis dubliavimas atspindi fantazijos apraišką, kai kognityviai dominuoja fiktyvumas. Bet kadangi tematizuojama fantazija sudaiktinama ir kadangi ji veikia kaip to, kas neįmanoma, realumas, skaitytojo sąmonėje atsiranda latentinis skilimas.

Šio skilimo kontekste galima įžvelgti du skirtingus fantastinės literatūros tipus. Vienas, naudodamas retoriką ir psichologiją[19], šį skilimą dozuoja skaitytojams

[19] Žr. Irwin ir Jackson, kurie fantastinės literatūros pagrindu laiko atitinkamai retoriką ir psichologiją.

homeopatiškai, kad jį pavyktų išlaikyti, o kitam būdingas „galiojančios sanklodos lūžis, neleistinumo įsibrovimas į nekintantį kasdienybės teisėtumą"[20], tad skaitytojas panardinamas į „dvejonės"[21] būseną. Pirmuoju atveju skilimą reikia nuslėpti, o antruoju – išžaisti.[22] Reikšminga, kad net sudaiktėjusi fantazija reiškiasi kaip grąžinamasis judesys, ir tai liudija, jog ją aktyvuoja fiktyvumas. Fantastinės literatūros populiarumas rodo, kad šis sąmonės skilimas atitinka kokį nors pamatinį žmogaus poreikį. Pasirodo, kad būti savo sąmonėje kaip nors kitaip, neatsisakant turimos savimonės, yra žmogaus reikmė, kurią literatūra atskleidžia įvairiausiais būdais, taip pat ir kraštutine fantastinės literatūros forma.

O štai Beckettas parodo sąmonę, sulaikiusią savo intencionalumą, ir įsivaizdavimo tada nebegali modeliuoti konkretus pritaikymas. Todėl tematizuojamas ne įsivaizdavimas, o plyšys tarp sąmonės ir įsivaizdavimo. Šį plyšį galima patirti per begalines pažinimo pastangas įveikti jį. Užsiblokavusi sąmonė ir įsivaizdavimas, įstrigęs judėjime ratu, – tai visa, kas liko iš žaidimo, kuris nebeaišku, ar baigiasi, ar prasideda. Šios liekanos tėra dinamiška tuštuma, kuri taip pat įsikimba į kalbą, ir tik save ryjanti kalba gali išreikšti įsivaizdavimą.

[20] Tzvetan Todorov knygoje *Einführung in die phantastische Literatur* (vertė Karin Kersten ir kt. München, 1972. P. 27) remdamas savo tezę cituoja Caillois. Tačiau jo argumentaciją sunku priimti, atsižvelgiant į kitas Caillois pastabas knygoje *Images, images... Essais sur le role et les pouvoirs de l'imagination* (Paris, 1966. P. 19, 26): „Fantastinė literatūra iškart yra grynosios fikcijos plotmėje. Ji visų pirma yra žaidimas su baime. Galbūt netgi būtina, kad rašytojai, vaizduojantys šmėklas, netikėtų tais padarais, kuriuos sukuria." Stanislaw Lem knygoje *Philosophie des Zufalls. Zu einer empirischen Theorie der Literatur*, II (vertė Friedrich Griese. Frankfurt/M., 1985. P. 197) šį reikalą diferencijuoja: „Fantastiškumo įspūdis sukelia netvarią laikiną būseną, kurią lemia tai, kad skaitytojui būna neaišku, ar kūrinyje vaizduojami įvykiai gamtiškoje (racionalioje), ar antgamtiškoje (iracionalioje) sanklodoje."

[21] Todorov, p. 31.

[22] Irwinas (p. 55) linkęs atmesti šį fantastinės literatūros tipą: „fantazijos autorius vengia skatinti tas dvejones, neaiškumus ir dviprasmybes, kurias Todorovas laiko esmine *littérature fantastique* patirties dalimi". Didysis mokslinės fantastikos autorius Lemas (p. 196–230) nuodugniai kritikuoja Todorovo argumentus. Kitokį vertinimą, kur mokslinė fantastika traktuojama kaip fantastinės literatūros atšaka, žr.: *The Technological Imagination: Theories and Fictions*. Sud. Teresa de Lauretis ir kt. Madison, 1980. P. 135–193.

V. Teksto žaismas

1. Žemėlapio ir teritorijos žaismas

Laisvo ir instrumentinio žaismo priešpriešinė tėkmė nebūtinai siekia rezultato, bet ji yra neatskiriama dalis tam tikrų žaidimų, kurie turi vienaip ar kitaip išsispręsti. Tokį žaismą perkėlus į kalbą, jis ima pertvarkyti pagrindines kalbos funkcijas, pavyzdžiui, būdingas signifikanto perskėlimui, kaip menkiausiam, nors universaliausiam, „kalbos žaidimui". Priešpriešinė tėkmė nepašalina tokio žaidimo skirtumo, o išplėtoja jį žaismo galimybėms, kurios nubraukimo ir produkavimo, atpalaidavimo ir kombinavimo, nurealinimo ir konceptualizavimo atvejais skirtumą multiplikuoja. Kaip teigė Gregory Batesonas kitame kontekste, „skirtumas kyla iš skirtumo"[1].

Kasdienėje kalboje signifikantą nuo signifikato, nors ir siejamus konvencijos, atidalija skirtumas, o kai signifikantą nuo jo denotacinės vartosenos atskliaudžia „tarsi", jis toliau diferencijuojamas. Vienas iš atskyrimo nuo pagrindinės denotacinės funkcijos padarinių yra tas, kad visi vėlesni kalbiniai veiksmai reiškia nebe tai, ką būtų reiškę, jeigu būtų pasilikę prie konvencijos reguliuojamos denotacijos. Užtat dabar kalbos ženklas išvaduotas nuo neapmąstyto panaudojimo. Evoliucijos požiūriu kai ko panašaus esama gyvūnų žaidimuose: „Žaismingas grybštelėjimas ne tik nereiškia to, ką reikštų jį atitinkąs įkandimas, bet dar ir pats įkandimas yra fiktyvus. Žaidžiantys gyvūnai ne tik iš esmės nereiškia to, ką sako, bet dar ir dažniausiai komunikuoja apie ką nors, kas neegzistuoja"[2]. Signifikantas sufikcinimas – ir gyvūnų žaidime, ir tekste, – kadangi denotacija atstumiama, ir sakoma ne tai, kas reiškiama. Susidariusioje žaismo erdvėje perskeltas signifikantas signalizuoja, kad tai žaismas. Kas nebegalioja – aišku, bet ko šiuo anuliavimu siekiama, lieka atviras klausimas, ir todėl jį galima išžaisti.

Signifikanto perskėlimas nepašalina semiotinio skirtumo tarp sigifikanto ir signifikato, o dubliuoja šį skirtumą, ir tada signifikantą galima panaudoti kitokiais būdais. Jeigu jis nebereiškia to, ką denotuoja, tai šis nebereiškimas pats tampa denotacija, įbūtindamas tai, kas dar neegzistuoja. Sulaikyta denotacinė funkcija užgožia sąlygas, kuriomis galima sučiuopti tai, kas dar neegzistuoja, ir čia įsivaizdavimas pradeda skleisti savo grąžinamąjį judesį. Ką nors pašalinus, atsiranda galimybė kam nors kitkam.

Apibūdindamas žaismą, Batesonas pasitelkė Korzybskio[3] terminą „žemėlapio ir teritorijos santykis". Kalbos santykis su tuo, ką ji denotuoja, primena žemėlapio santykį su jo sužymėta teritorija. Taigi visi kalbos ženklai yra abstrahuoti

[1] Gregory Bateson. *Steps to an Ecology of the Mind*. New York, 1981. P. 315.
[2] *Ten pat*, p. 182.
[3] Žr. *ten pat*, p. 180.

„atvaizdai" to, su kuo susietos jų denotacijos. Jeigu sufikcintas signifikantas šiam santykiui primeta žaismo sąlygas, daug kas pasikeičia. Perskeltas signifikantas dabar turi palaikyti visus *žemėlapio ir teritorijos* santykius. Jo denotacija, nebeatitinkanti jo reikšmės, nebenurodo *teritorijos*, bet ji tebėra *žemėlapis* ta prasme, kad sulaikyta denotacija ką nors reiškia, net jeigu šią reikšmę galima tik negatyviai užgožti. *Žemėlapio ir teritorijos* santykis čia apgręžtas. Čia nebe *žemėlapis* denotuoja *teritoriją*, o sulaikyta denotacija tampa *žemėlapiu* ir leidžia iškilti bent *teritorijos* kontūrams. Ši *teritorija* sutampa su *žemėlapiu*, kadangi anapus įvardijimo ji neegzistuoja. Tačiau kartu ji atskira nuo *žemėlapio*, nes ji yra perskelto signifikanto produktas, o ne pats signifikantas.

Šį paradoksą Batesonas bando paaiškinti pasitelkdamas kitus reiškinius, taip pat persmelktus skirtumo – sapnus, svajones ir pirminius bei antrinius procesus, – kad išryškintų, kuo ypatingas žaismo skirtumas. Nemiegant signifikanto ir signifikato skirtumas paprastai išlaikomas, bet sapnuose ir svajonėse jis dažnai visiškai išnyksta, ir sapnuotojas arba svajotojas skendi vaizdiniuose. Batesonas daro išvadą, „kad žaismu žengiamas esminis žingsnis atrandant žemėlapio ir teritorijos santykius. Pirminiame procese žemėlapis ir teritorija tapatūs, o antriniame procese jie atskiri. Žaisme jie ir tapatūs, ir atskiri."[4] Skirtumas pašalinamas ta prasme, kad sufikcintas signifikantas yra kartu ir *žemėlapis, ir teritorija.* O skirtumas išlaikomas tuo, kad signifikantas teikia sąlygą, kuria pagal *žemėlapį* reikia įsivaizduoti *teritoriją*. Pašalinto ir kartu išlaikyto skirtumo paradoksas kyla iš to, kad signifikantas reiškiasi su išlyga „tarsi" – jis atkabintas nuo konvencinio kodo poros, todėl tas kodas nebelemia signifikanto denotacijos.

To dar maža, kad jis taptų slankiu signifikantu, bet tai išlaisvina visas jo savyje turimas implikacijas, kurios kodo reguliuojamoje vartosenoje buvo virtualios. Nubraukus denotaciją, atsiranda nauja denotacija, galinti atsiskleisti per išlaisvintas implikacijas, kurios parodo galimus iki tol nesužymėtos *teritorijos* kontūrus. Perskeltas signifikantas virsta žaismu ir svyruoja tarp savo apibrėžtumo, kurį reguliuoja kodas, ir suformuotino signifikato. Kaipo žemėlapis, jis apibrėžia įsivaizduojamą teritoriją, kuri, kaip ir visos idėjos, gali būti sudaryta tik iš to, kas į ją įdėta. Šį turinį teikia implikacijos, išlaisvintos signifikanto, kurio nebevaržo kodo reguliuojama funkcija. Atrodo, kad signifikantas sutampa su tuo, ką generuoja, vis dėlto iš palaidų implikacijų susidaręs produktas irgi skiriasi nuo signifikanto. Iš išlaisvintų implikacijų įvairovės kyla potencialus įsivaizduojamos teritorijos kintamumas – jos nenustatytus kontūrus per žaismą galima įvairiai niuansuoti. Konvencinio kodo vietą užima žaismas; kitaip sakant, žaismas tampa perskelto signifikanto kodu, ir šitaip nurodomi skirtingi traktavimo būdai.

Šiame procese signifikantas dalyvauja metakomunikacijoje, kadangi produkavimą to, ką jis signifikuoja, galima stabilizuoti tik per produkavimo būdą. Nes

[4] *Ten pat*, p. 185.

nėra transcendentalinės sąlygos, kuri palengvintų sužymėti tai, kas dar neegzistuoja. Metakomunikacija to, kas vyksta kalbos veikloje, galima tik per žaismą, nes tai iš esmės yra performavimas, pasibaigiantis pasiekus tikslus. Vadinasi, norint kalba apsakyti kalbą, performavimą reikia inscenizuoti. Todėl perskelto signifikanto kalbinis žaidimas vyksta kaip kalbinės veiklos performavimas ir kartu kaip tos veiklos inscenizavimas. Tad signifikantą reikia atskirti nuo signifikato, kad būtų galima išžaisti tai, kas glūdi denotacijoje. Šitaip performavimas tampa savo paties objektu. Todėl literatūros tekstai gali kalbėti apie komunikavimo pobūdį [*Wie, manner*] – tai netgi būtina, nes juose kalbama ne apie tai, kas tiesiogiai duota, o apie tai, ką reikia generuoti.

2. *Mėgdžiojimo ir simbolizavimo pakreipimo žaidimas*

Aišku, kad perskelto signifikanto žaismas gali būti įveiksmintas įvairiai, nes jis vyksta nubraukto transcendentalinio signifikato vietoje. Kadangi *žemėlapis ir teritorija* yra nuolat vienu metu tapatūs ir skirtingi, iškyla tai dvigubos prasmės struktūra, tai palimpsesto (signifikatui prasišviečiant pro nereiškimą), tai denotacijos okeaninio dediferencijavimo, kad, pasitelkus nykstančias denotacijos liekanas, būtų prakalbinama tai, kas neišsakoma. Tokia skalė taip pat apmeta permainingus fiktyvumo ir įsivaizdavimo tarpusavio santykius kartu su kintančiais įsivaizduotinos teritorijos pavidalais.

Žaismas gali konsoliduotis į specifines kalbos figūras ir retorinius tropus, kurie kartais byloja daugiau negu reiškia, o kartais sako ką nors kitką negu reiškia; šiaip ar taip, retorikos repertuaras leidžia perskeltam signifikantui įgyti specifines formas, sujungtas su siekiamu rezultatu.[5] Iš šio perskėlimo kylantis *žemėlapio ir teritorijos* apgręžimas yra svarbus žingsnis toliau plėtojant komunikaciją, kuri šitaip gali pademonstruoti savo veikimą. Nes jeigu ženklas būtų neatšaukiamai sujungtas su transcendentaliniu signifikatu, „Gyvenimas būtų begalinis apsikeitimas stilizuotais pranešimais, žaidimas su nelanksčiomis taisyklėmis, be permainų ar humoro paguodos"[6].

Dabar kyla klausimas, ar žaismo pobūdis atskleidžia bendrąsias struktūras – tokias, kurias galima įžvelgti perskelto signifikanto žaisme. Būtina pastebėti ėjimus, nes tik per juos pasireiškia žaismas. Ir priešingai – klausiant, kas yra žaismas, jis gali išnykti, nes tokie klausimai tik bando paversti žaismą ko nors kito reprezentantu. Bet jeigu tarsime, kad žaismas iškyla iš fiktyvumo ir įsivaizdavimo tarpusavio persismelkimo, – tuo pasakydami, jog fiktyvumą dubliuojanti struktūra yra terpė, kurioje skleidžiasi įsivaizdavimas kaip grąžinamasis judesys, – tai tokio

[5] Žr. Peterio Hutchinsono knygoje *Games Authors Play* (London, 1983) surinktus ir įvertintus duomenis.

[6] Bateson, p. 261.

žaismo negalima aiškinti kokiu nors už jo esančiu pagrindu. Nes suteikti jam pagrindą reikštų pašalinti skirtumą, kadangi žaismo pobūdis gali pasireikšti tik diferencijuojant žaismo galimybes. Tačiau toks diferencijavimas nėra egzistuojančio, iš anksto duoto skirtumo kintamumas, kurį dekonstrukcija vadina ištakų atidėliojimu. Diferencijavimas čia reiškia skirtumų gausėjimą („skirtumas kyla iš skirtumo"), kad žaismas išsiskleistų kaip nuolatinis detalizavimasis.

Fiktyvumo ir įsivaizdavimo sąveika pamatinį žaidimo judėjimą pirmyn atgal paverčia laisvo ir instrumentinio žaidimo priešpriešine tėkme, kuri, įtraukta į kalbą, apgręžia semiotinį skirtumą; panašiai ir teksto santykių su empiriniu pasauliu plotmėje, kur žaismo judėjimas yra priešpriešinė tėkmė tarp imitavimo ir simbolizavimo.

Tai detalizuojant verta prisiminti dvi antropologines tokio žaismo, kurio paradigminė apraiška yra literatūros tekstas, sąlygas. Įdomu, kad dvi visai skirtingos žaismo pobūdžio idėjos – Jeano Piaget ir Friedricho Georgo Jüngerio – esminiu aspektu susisieja. Jų premisos skiriasi tuo, kad Piaget savo žaismo teoriją plėtoja iš vaikų psichologijos, o Jüngeriui žaismo psichologinė motyvacija atrodo *heillos* („pasibaisėtina"), ir jis tai paverčia maksima: „Kad išvengtume tokių hipotezių makalynės, lenkimės iš tolo visų psichologinių žaismo kildinimų"[7]. Matant tokius diametraliai priešingus požiūrius, panašumai dar labiau stebina. Jüngeris savo žaismo sampratą susieja su tuo, ką jis vadina „*Ahmung*" – tai tokia imitacija, kuri apima „ir sekimą, ir išankstinį mėgdžiojimą"[8], bet žaismu virsta tik vaizduodama „ką nors nesamą, trūkstamą"[9]. „Išankstinio mėgdžiojimo ir sekimo žaidimų ypatybė yra ta, kad jie žaismingai atkuria elgesį, kuris nėra žaismas. Judėjimas, kuris nėra žaismas, tampa žaismu."[10] Pasak Jüngerio, tai „būdinga visiems žaidimams"[11], ir, nors niekindamas psichologines prielaidas, kaip tipišką pavyzdį jis pateikia mergaitės žaidimą su lėle[12].

Piaget manymu, mėgdžiojimas irgi yra esminė žaismo sąlyga. Jis įveikia plyšį tarp „aš" ir realybės pagal tariamą Kanto schemą, leidžiančią prisitaikyti prie realybės. Bet, skirtingai nuo Kanto, Piaget schemos nelaikomos būtinu pažinimo *a priori* – jos panašesnės į Winnicotto „pereinamuosius objektus"[13], kuriais kūdi-

[7] Friedrich Georg Jünger. *Die Spiele. Ein Schlüssel zu ihrer Bedeutung*. Frankfurt/M., 1953. P. 185.

[8] *Ten pat*, p. 48.

[9] *Ten pat*, p. 57.

[10] *Ten pat*, p. 51.

[11] *Ten pat*.

[12] Žr., pvz., *ten pat*, p. 59, 192–193.

[13] D. W. Winnicott. *Playing and Reality*. London, 1971. P. 11–14. Apie žaidimo su „pereinamaisiais objektais" tiriamąjį pobūdį ir jų atveriamas galimybes žr. Caroline Neubar. *Übergänge. Spiel und Realität in der Psychoanalyse*. Frankfurt/M., 1987. P. 94–114. Gabriele Schwab straipsnyje „Die Subjektgenese, das Imaginäre und die poetische Sprache" (*Dialogizität*. Sud. Renate Lachmann. München, 1982. P. 63–84) sistemingai išanalizavo, kaip Winnicotto žaismo sampratą galima pritaikyti literatūroje.

kis užpildo tarpą tarp motinos ir palengva suvokiamo išorinio pasaulio. Šiomis schemomis „aš prisitaiko prie realybės, bet kartu šitaip prasideda simbolizavimas, kuris čia, kaip ir kitur, padeda kompensuoti stoką. Kuo sklandžiau veikia adaptacijos schemos, tuo greičiau įvyksta „tam tikras schemų 'ritualizavimas', ir jos, prarasdamos pritaikymo vaidmenį, veikia kaip mėgdžiojamos arba 'žaidžiamos'"[14]. Tai nepaprastai panašu į Jüngerio „sekimą ir išankstinį mėgdžiojimą", kuris taip pat sukelia žaismą.

Tačiau, Piaget požiūriu, iš pradžių mėgdžiojimas būna prisitaikymo sąlyga, tad jis klausia, kaip galima paaiškinti, kad „mėgdžiojimas ir žaismas vienas kitą papildo, nors iš pradžių jie priešingi vienas kitam"[15]. Atsako jis taip: „Pirmiausia reikia pabrėžti, kad jokia schema galutinai ir nepajudinamai neatlieka nei prisitaikymo, nei mėgdžiojimo, nei žaismo funkcijos, nors pradinė funkcija gali reikštis viena iš šių trijų krypčių. Todėl mėgdžiojimo schema gali tapti ir žaismo schema, ir prisitaikymo schema. Be to, reikia nepamiršti, kad kiekviena schema visada apima ir asimiliaciją, ir prisitaikymą, nes abu šie procesai iš esmės neatskiriami vienas nuo kito, ir tik jų santykiai nulemia schemos prisitaikomąjį, imitacinį arba žaisminį pobūdį"[16]. Todėl asimiliacija yra „pratęsimas [...] už konkretaus prisitaikymo ribų"[17], o tai reiškia, kad kiekvienoje schemoje glūdi dvilypumas kaip jos galimybių žaismas. Asimiliacija tiesiog apgręžia tikslo kryptį: užuot prisitaikius prie realijų, jos įvaldomos.

Kuo labiau schemos prisitaikymo vaidmuo stabilizuoja santykį su realybe, tuo labiau šis pirminis mėgdžiojimas virsta ribotumu, todėl viršų ima asimiliacinis komponentas, kad būtų įveikti stiprėjantys apribojimai. Šiam tikslui nesama orientacinių referencijų ir juolab normų, tad asimiliacinis schemos pritaikymas gali skleistis tik kaip bandomųjų judesių žaismas. Schema dar tebeturi mėgdžiojimo antspaudą, bet jis jau nebesusijęs su objektų pasauliu, o padeda asimiliuoti dalykus, nepasiekiamus savajam „aš". „Todėl galima sakyti, kad jeigu priderinta veikla ir mąstymas sudaro asimiliacijos ir prisitaikymo pusiausvyrą, tai kai tik įsivyrauja asimiliacija, prasideda žaismas"[18]. Šis apgręžimas parodo, kad skirtumą tarp „aš" ir realybės galima įvaldyti įvairiais būdais: prisitaikantis „aš" prisiderina prie realybės, o asimiliacijos atveju – atvirkščiai. Tai, kad schemos simbolizavimo komponentas gali pasisavinti realybę, kyla iš simbolio prigimties, kurią Blumenbergas apibūdino kaip „abejingumą esačiai to, ką [...] [simbolis] nurodo įsivaizduoti [...] Gali būti, kad gebėjimas simbolizuoti kilo iš negebėjimo atvaizduoti, kaip spėjo Freudas, arba iš magijos su jos techniniu poreikiu nagrinėjant

[14] Jean Piaget. *Nachahmung, Spiel und Traum. Die Entwicklung der Symbolfunktion beim Kinde* (Gesammelte Werke, V). Vertė Leo Montada. Stuttgart, 1975. P. 125.

[15] *Ten pat*, p. 137.

[16] *Ten pat.*

[17] *Ten pat*, p. 127.

[18] *Ten pat*, p. 193.

bet kokį realybės fragmentą disponuoti ja kaip visuma [...] Svarbiausia, kad šis elementarus santykio su pasauliu organas įgalina nusigręžti nuo percepcijos ir vaizdijimo ir laisvai disponuoti nesamybe"[19].

Tačiau, kaip teigia Piaget,

> simbolikos pasirodymas [...] yra esminis visų žaidimo interpretacijų postūmis. Kodėl žaismas pasidaro simbolinis, užuot ir toliau buvęs vien sensorinis-motorinis pratimas arba intelektinis eksperimentas, ir kodėl šį praktinį apsimetinėjimą su jame glūdinčiu savaiminiu mėgavimusi judėjimu ir veikla tam tikru momentu papildo įsivaizduotinė fikcija? Taip yra todėl, kad asimiliacijai, vykdomai dėl asimiliacijos, būdingi iškraipymai, ir taip ji tampa simbolinės fikcijos šaltiniu tokiu mastu, kiek būna atsijusi nuo konkretaus prisiderinimo[20].

Nepaisant Piaget terminijos, šis teiginys svarbus mūsų aptariamai problematikai, kadangi ontogenezė patvirtina, jog žaismas tampa žaismu visų pirma per fiktyvumo ir įsivaizdavimo sąveiką. Kaipo bandomasis judėjimas, žaismas tėra „praktinis apsimetinėjimas", parodantis tik peržengimą, ir todėl jam reikia „įsivaizduotinės fikcijos", kad taptų „tikru" žaismu. „Įsivaizduotinė fikcija" sukelia to, kas peržengta, „iškraipymus", ir tai reiškia, kad tik anuliavus prisitaikymą – suprantamą kaip mėgdžiojimą – gali išjudėti žaismas, siekiantis priderinimu asimiliuoti tai, kas paslėpta.

Šitaip pakinta mėgdžiojimo statusas: tai, kas jis buvo, paliekama atminčiai, ir nors jo funkcija pašalinama, jo forma išlaikoma – ji reguliuoja pasisavinimą to, kas savajam „aš" nepasiekiama. Naudojant šią schemą asimiliacijai, empirinis pasaulis nėra mėgdžiojamas, o įvaldoma tai, kas neprieinama. Tokį procesą Piaget aiškina pasitelkdamas atvaizdo idėją:

> Kaip matėme, atvaizdas yra interiorizuotas mėgdžiojimas, t. y. prisitaikymo pozityvas, kuris yra mėgdžiojamo objekto negatyvas. Taigi atvaizdas yra jau pritaikyta schema ir dabar jis naudojamas aktualiai asimiliacijai, kuri irgi yra interiorizuota kaipo signifikuojamų dalykų arba reikšmių „signifikantas". Tad atvaizdas yra diferencijuotas signifikantas – labiau negu indeksas, nes atsiejamas nuo suvokiamo objekto, bet mažiau negu ženklas, nes tebėra objekto mėgdžiojimas, todėl jis yra „motyvuotas" ženklas, kitoks negu verbaliniai ženklai, kurie yra „arbitralūs"[21].

Tas pats pritaikymo dubliavimas būdingas literatūros teksto schemoms. Visų pirma jis yra ne šiaip signifikantas – semiotiškai jį galima pavadinti superženklu, kurio struktūrą lemia vartosena. Nėra teksto, kuris neturėtų pastebimo paveldėtų schemų kiekio – Gombrichas pademonstravo, kad tai būdinga ir neverbaliniam menui. Literatūros teksto schemos paprastai nemėgdžioja duoto empirinio

[19] Hans Blumenberg. *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*. Frankfurt/M., 1979. P. 89–90.

[20] Piaget, p. 209.

[21] *Ten pat*, p. 210.

daiktų pasaulio – jos veikiau atkuria afektines nuostatas, prisiminimus, žiniją, psichines bei percepcines dispozicijas ir t. t. – tačiau ši samplaika sudaroma ne šiaip sau. Savaime aišku, kad šiame procese pasitelkiamos afektinės ir kognityvios dispozicijos apima duomenis, paimtus iš išorinio pasaulio, – jie įtraukiami į schemą, kuri šitaip aprūpinama prisitaikymo [*Akkomodation*] komponentais. Bet literatūroje toks mėgdžiojimas visada atlieka asimiliacijos funkciją, kurios tikslas – simbolizuoti ir padaryti prieinamą tai, kas nesama, nepasiekiama, neužčiuopiama.

Cassireris teigia, kad vienas iš originalių žmonijos laimėjimų yra „išorinį 'įspūdį' perinterpretuoti kaip vidinę 'išraišką' ir šitaip vietoj ko nors svetimo ir neprieinamo pateikti kai ką kitką – suvokiamą pojūčiais"[22]. Jeigu taip, tai simbolinės formos dažnai būna linkusios susileiti su tuo, kam jos atstovauja, nors, kaip reprezentantai, jos turi būti aiškiai atskiros nuo to. Todėl nenuostabu, kad ypač sėkmingi simbolizavimo atvejai palaikomi mėgdžiojimais, nes tai lyg ir užtikrina, kad tai, ką simbolis pateikia (nors niekaip negali pasiekti), galima suprasti kaip realiją. Kuo atviriau schema atskleidžia savo simboliškumą, tuo aiškiau tai, kas pateikta, pasirodo kaip įveiksminimas, turintis nesutapti su tuo, ką norima padaryti suvokiamą. Priešingas įspūdis susidaro tada, kai sėkmingas simbolizavimas veikia tarsi tai tikrai būtų pamėgdžiojimas, nes šitaip neobjektinei padėčiai suteikiamas tariamai objektyvus geštaltas.

Bet tai vėlgi Piaget prasme yra asimiliacijos procesas, išryškinantis pasisavinimą to, kas mums nepasiekiama mus apibūdinančiomis sąlygomis. Vadinasi, be mėgdžiojimo simbolinis schemos pritaikymas liktų tuščias, o be simbolinio pritaikymo mėgdžiojimas liktų nekryptingas. Šis schemos dvilypumas gali funkcionuoti tik kaip žaismas, nes tik žaismo nepagrįstumas gali sukelti nuolatinį keitimąsi tarp mėgdžiojimo ir simbolizavimo nepašalinant jų skirtumo. Pati schema skleidžiasi kaip žaismas ta prasme, kad imitacinio ir simbolinio pritaikymo santykis nuolat kinta, nes abu priklauso vienas nuo kito. Neobjektinių dalykų negalima pamėgdžioti, o juos simbolizuojant reikia konkretizavimo, kurio vėlgi negalima išgauti iš neobjektiškumo.

Šitaip schema pasidaro tuo, ką galima pavadinti pakreipimo žaidimu. Jis sulaiko prisitaikymo galiojimą, kad jo formą būtų galima panaudoti asimiliuojant tai, kas neprieinama. Prisitaikymo komponentui mėgdžioti jau nėra svarbiausia – jis turi įgalinti įvaizdyti tai, kas iš prigimties nematoma. Teoriškai šis pakreipimo žaidimas beribis – jį varo jo paties dinamiškumas, kuriame mėgdžiojimas nebefunkcionuoja kap prisitaikymas, o neobjektiniai dalykai pasirodo kaip mėgdžiojami. Pamatinis laisvo ir instrumentinio žaismo judėjimas įgyja konkrečią formą ta prasme, kad nuneigiamos būdingos dviejų priešpriešinių judėjimų ypatybės: mėgdžiojimas nebėra toks, koks buvo, o neprieinama plotmė įvaizdijama. Žaidžiant schemos komponentai vienas kitą apverčia, ir tai, kas asimiliuotina,

[22] Hans Blumenberg. *Wirklichkeiten in denen wir leben*. Stuttgart, 1981. P. 114.

įgyja gyvastį. Bet tai nėra, kaip dažnai manoma, sėkmingo pamėgdžiojimo produktas – tai randasi iš imitacinio komponento asimiliacinio pritaikymo, leidžiančio įvaizdyti tai, kas nematoma. Romanų ir pjesių personažų gyvenimiškumas yra pakreipimo žaidimo rezultatas. Šie personažai nėra pamėgdžioti žmonės – jie yra schemos, kurių imitacinis komponentas padeda suvokti tai, ką jie simbolizuoja. Tad gyvenimiškumo nereikia tapatinti su mėgdžiojimu arba simbolizavimu. Kaip ir jį sukeliančio pakreipimo žaidimo, jo negalima atsekti iki pat pašaknų.

Pakreipimo žaidimas taip pat svarbus formuojantis literatūros tradicijai. Istoriškai tolimų tekstų schemos dažnai atrodo kaip kadaise duotų situacijų mėgdžiojimai. Bet jie negali būti mėgdžiojimai, nes schemoms visada būdingas pakreipimas tarp prisitaikymo ir asimiliacijos. Įspūdis, kad šie istoriškai tolimi tekstai yra imitacijos, kyla iš schemos asimiliacinio komponento, ryškiai įvaizdijančio praeitį, kurios neįmanoma atgauti. To, kas neprieinama, negalima pamėgdžioti.

Tai akivaizdu ir tada, kai vienas poetas neva mėgdžioja kitą, pavyzdžiui, Vergilijus – Homerą. Pamėgdžiotos schemos, ypač klasikinėje tradicijoje, nėra vien atkūrimas – jos simbolizuoja ką nors, ko nebuvo originalių formų orbitoje ir kas dabar naudojama siekiant įpavidalinti neobjektinius dalykus. Schema nėra mėgdžiojama – mėgdžiojimas paverčiamas prisitaikymo dalimi siekiant asimiliuoti tai, ko imamasi. Todėl tradicija plėtojasi ne tiek iš to, kas perduodama per kartas, kiek iš nuolatinio paveldo pergrupavimo, o stebimas apsikeitimas tarp pritaikomojo ir asimiliacinio schemos komponentų leidžia nustatyti tokį permodeliavimą. Taigi tradicija įvairiais būdais žaidžia pakreipimo tarp mėgdžiojimo ir simbolizavimo žaidimą. Tokio žaismo pobūdis suteikia tradicijai išraišką – ypač todėl, kad nėra transcendentalinės pozicijos, iš kurios būtų galima vertinti tradiciją[23].

Galų gale vadinamosios tradicijos tęstinumas vystosi iš fiktyvumo ir įsivaizdavimo sąveikos. Kartojama schema peržengiama ir, šitaip atverta, užpildoma tokiu būdu, kuris neišvengiamai svetimas jos ankstesnei funkcijai, tuo atskleidžiant, kad tai, kas atrodė sėkmingas pamėgdžiojimas, iš tikrųjų yra simbolizavimo veika. Kadangi pakreipimo žaidimas yra fiktyvumo ir įsivaizdavimo abipusio prasiskverbimo atšaka, ankstesnio teksto simbolizavimas vėlesniame tekste gali tapti prisitaikymo komponentu, kad naujam simbolizavimui būtų suteiktas objektinis pavidalas.

Galimas daiktas, kad literatūroje ir mene nėra tokio dalyko kaip pažanga, bet mėgdžiojimo bei simbolizavimo žaidimas visada suardo barjerus ir kiekviena sėkmė savaip praplečia prieinamumą[24]. Nes tai, kas neprieinama, istoriškai kinta

[23] Istoriškai ir sistemingai tai gvildenama Sanfordo Budicko straipsnyje „Tradition in the Space of Negativity" (*Languages of the Unsayable. The Play of Negativity in Literature and Literary Theory* [Irvine Studies in the Humanities, 3]. Sud. Sanford Budick ir Wolfgang Iser. New York, 1989. P. 297–322).

[24] Meno pažangos klausimu subalansuotą ir autoritetingą požiūrį pateikia Murray Kriegeris knygoje *Words About Words About Words: Theory, Criticism, and the Literary Text* (Baltimore, 1988. P. 20–24).

pagal atitinkamo laikotarpio žmonių interesus, ir pakreipimo tarp mėgdžiojimo bei simbolizavimo žaidimas gali įvaldyti visas situacijas, nes jį galima žaisti įvairiausiais būdais. Tai viena iš priežasčių, kodėl literatūra tam tikra prasme visada kyla iš literatūros[25]. Šį tariamai užsklęstą santykį tarp literatūros ir literatūros motyvuoja ne pasitraukimas į dramblio kaulo bokštą – veikiau sėkmingi neregimų dalykų įvaizdijimai perimami tam, kad jų simbolizavimus būtų galima panaudoti užimant naujus nesuvokiamumo plotus.

Jeigu schemą laikome superženklu, tai jos pakreipimo žaidimas visiškai išskleidžia *žemėlapio ir teritorijos* inversiją, kylančią iš perskelto signifikanto. Nes pakreipimas reiškia, kad imitacinis komponentas atpalaiduojamas nuo jo objektinės referencijos, kad jį būtų galima panaudoti vaizdijant tai, kas simbolizuojama. Bet pakreipimas taip pat reiškia, kad simbolizavimas netenka reprezentavimo funkcijos, siekiant imitaciniu komponentu padaryti sučiuopiama tai, kas arba negali būti suobjektinama, arba neegzistuoja. Tačiau pats pakreipimas – nors ir stebimas kaip procesas – tėra tuščia erdvė šiame žaidime, kuris, neturėdamas substrato, sukelia nepaliaujamą abipusį mėgdžiojimo ir simbolizavimo apvertimą nepašalindamas jų skirtumo. Pastarasis pasižymi ypatingu dvilypumu: jis atskiria mėgdžiojimą ir simbolizavimą ir kartu verčia abu juos nuolat virsti kuo nors kitkuo; be to, jis lieka kaip pėdsakas, kai mėgdžiojimas ir simbolizavimas būna iššaidę funkcijų apsikeitimą.

3. *Žaidimai tekste*

Žemėlapio ir teritorijos žaismas ir schemos pakreipimo žaidimas kyla iš sąveikos tarp instrumentinio ir laisvo žaismo. Perskeltas signifikantas ir sukeičiamos mėgdžiojimo bei simbolizavimo funkcijos žaismo priešpriešinei tėkmei suteikia konkrečią formą, nors už tai reikia mokėti kalbos nustatytų apribojimų kainą. Mat intencinis kalbos pobūdis veikia prieš žaismo nepabaigiamumą. Bet net jei toks judėjimas padaromas kalbos žaidimų objektu – kaip pabandė, pavyzdžiui, dadaizmas, – žaismo nepabaigiamumo negalima išlaikyti, nes pats tekstas turi ribas. Tačiau tai nereiškia, kad pats žaismas pasibaigia. Žaismo nepabaigiamumą tenka perteikti iššaidžiant konkrečias galimybes, o tai padaroma pasitelkiant žaidimus. Žaidimai struktūruoja laisvo ir instrumentinio žaismo priešpriešinę tėkmę, pastarajam atsiskleidžiant žaidimuose galimybių iššaidimu. Šiam procesui perskeltas signifikantas ir schemos pakreipimo žaidimas pateikia kalbinį karkasą, kurio lankstumas leidžia jį panaudoti visokiausiems žaidimams.

Žaidimai tekste visada supriešina laisvą žaismą su instrumentiniu. Kartu jie kaitalioja būdą, kuriuo pritaikomi perskeltas sugnifikantas ir schemos pakreipi-

[25] Šį ryšį subtiliai analizuoja Renate Lachmann knygoje *Gedächtnis und Literatur* (Frankfurt/M., 1990. P. 65–87).

mo žaidimas – tai priklauso nuo to, ar tekstas daugiausia žaistinas su savo referenciniu pasauliu, ar jo sukauptos pozicijos išžaistinos už jo ribų, ar laimėtini galimi pasauliai, ar žaistina su potencialių skaitytojų lūkesčiais. Kiekvienas konkretus žaidimas savaip panaudoja pamatinę žaismo priešpriešinę tėkmę, ir žaismas išlieka dinamiškas netgi už savo pragmatinių detalizavimų, nes skirtingi teksto žaidimai ir toliau žaidžiami vienas prieš kitą.

Žaidimų įvairovė paskatino intensyvias pastangas kategorizuoti – bent jau todėl, kad žaismą lengviausia suvokti per jo struktūras. Nuo penkto dešimtmečio pabaigos pasipylė gausybė klasifikacijų, iš dalies tiesiogiai oponuojančių Huizingai, kuris taip globalizavo varžybas, kad jas įfigūrino kaip vienintelį išlikusį žaidimą – bent jau todėl, kad jis jį laikė kultūros šaltiniu[26]. Dažnai esama panašios tendencijos privilegijuoti vieną žaidimą, nors ir atvirai pripažįstant kitų žaidimų egzistavimą. Štai Friedrichas Georgas Jüngeris išskiria sėkmės, meistriškumo ir imitacijos [*Ahmung*] žaidimus, bet nepalieka abejonės, kad yra esminga reikšmingumo hierarchija. Jis nori perkelti akcentą ir tiesiogiai prieštarauja Huizingai teigdamas, kad „žaidimas kyla iš imitacijos, o ne iš varžybų. Nesant imitacijos, nebus nei žaidimo, nei varžybų"[27]. Roger Caillois, nors ir žavėdamasis Huizinga, pasisako dar atviriau. Pasak jo, viską suvesdamas į varžybas, Huizinga „paskui visiškai nepaiso žaidimų aprašymo ir suskirstymo, tarsi jie visi atitiktų tuos pačius poreikius arba be išlygų atspindėtų tą pačią psichologinę laikyseną. Savo veikale jis ne žaidimus tyrinėja, o gvildena kūrybišką žaismo poveikį kultūros sferoje arba, tiksliau sakant, dvasią, veikiančią tam tikrus – varžybų žaidimus"[28]. Tada Caillois pateikia savo žaidimų klasifikaciją, ir nors jo kategorijos nesusijusios su tekstu, o suprantamos kaip „*iš žaidimų kildinama* sociologija"[29], mūsų aptarimui jos tiesiogiai aktualios.

Caillois išskiria keturias žaidimų kategorijas: *agōn*, *alea*, *mimicry* ir *ilinx*. *Agonas* yra varžybos ir turi ypatybes, priskirtas Huizingos: tai yra „kova, kurioje dirbtinai sukuriama šansų lygybė, kad priešininkai susikautų idealiomis sąlygomis, leidžiančiomis nugalėtojo triumfui suteikti tikslią ir neginčijamą vertę"[30]. *Alea* yra žaidimai, kurie, „visai priešingai negu agonistiniai žaidimai, pagrįsti sprendimu, nepriklausomu nuo lošėjo, kuris sprendimui neturi nė mažiausios

[26] Žr. Johan Huizinga. *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel* (Rowohlts Deutsche Enzyklopädie, 21). Hamburg, 1956. P. 7, 12, 51, 60, 78, 90–91, 118, 126, 167, 185 ir toliau. Kostas Axelos straipsnyje „Planetary Interlude" (*Yale French Studies*, 41 [1968]. P. 6–18) rodo panašią tendenciją, kildindamas visus žaidimus iš pirmapradžio laiko žaidimo.

[27] Jünger, p. 193.

[28] Roger Caillois. *Die Spiele und die Menschen*. Vertė Sigrid von Massenbach. Berlin, 1982. P. 9. Apie Caillois perskyras ir jų padarinius žaismo sampratai žr. Hans Scheuerl. „Spiel – ein menschliches Grundverhalten?" // *Theorien des Spiels*. Sud. Hans Scheuerl. Weinheim, 1975. P. 207.

[29] Caillois, p. 78.

[30] *Ten pat*, p. 21.

įtakos, todėl čia reikia ne tiek priešininką nugalėti, kiek įveikti lemtį"[31]. *Mimikrija* yra žaidimas, kuriame „laikinai priimama jeigu ir ne iliuzija (nors šis žodis reiškia ne ką kita kaip įžengimą į žaidimą: *in-lusio*), tai bent uždara, konvencionali ir tam tikra prasme fiktyvi visata. Čia žaidžiama ne išplėtojant veiklą ir ne atsiduodant lemčiai įsivaizduotinėje aplinkoje, o pačiam tampant iliuzine figūra ir atitinkamai elgiantis. Šitaip susiduriama su įvairiomis manifestacijomis, kurių pagrindinis bruožas tas, jog subjektas vaidina tikįs arba norįs, kad kiti tikėtų, jog jis yra kas nors kitas. Jis užmiršta, užmaskuoja arba laikinai atmeta savo asmenybę ir simuliuoja kitą"[32]. O *ilinx*, „paskutinė kategorija, apima tuos žaidimus, kurie remiasi svaigulio siekiu – jie patrauklūs tuo, kad akimirką suardo percepcijos stabilumą ir į skaidrią sąmonę įlieja goslios panikos. Čia visada pasiduodama transui artimai apsvaigimo būsenai, kuri su šaltu pranašumu neigia realybę"[33].

Šias keturias kategorijas traktuojant kaip teksto žaidimus reikia permąstyti. Tai gana paprasta, nes žaidimai visada išreiškia nuostatas, kurios pasireiškia ne sustingusiomis formomis, o įgyja savitumo tik per sąveikos santykius. Pats Caillois atkreipia dėmesį į šį atitikimą tarp žaidimo ir nuostatos:

> Prisiminkime, kad yra keturios tokios skirtingos nuostatos: garbės troškimas siekiant laimėti varžybas su taisyklėmis (*agōn*) vien savo nuopelnu, valios išjungimas neramiai ir pasyviai laukiant lemties žodžio (*alea*), polinkis įsijausti į svetimą asmenybę (*mimikrija*) ir galiausiai svaigulio siekis (*ilinx*). *Agone* žaidėjas pasikliauja tik savimi ir sutelkia visas savo jėgas; *alea* atveju jis pasikliauja viskuo, tik ne savimi, atsiduodamas sau nepavaldžioms galioms; *mimikrijoje* jis įsivaizduoja esąs kitas ir išranda fiktyvų pasaulį; *ilinx* atveju jis patenkina troškimą bent laikinai panaikinti savo kūno stabilumą ir pusiausvyrą, pabėgti nuo savo percepcijos tironijos ir išprovokuoti sąmonės nuslydimą.[34]

Šios nuostatos įkūnija antropologines dispozicijas, kurios visuose skirtinguose žaidimuose inscenizuojamos kaip prototipai. Atitinkami žaidimai išskleidžia savo įvairias ypatybes, kai įveiksminami jie įgalina tam tikrą vidinės patirties formą, išlaisvintą iš sąmonės suvaržymų. Todėl žaidimai yra smagūs – jie sutrauko visus kasdienių pragmatinių poreikių saitus, kurie šiaip kontroliuoja mūsų nuostatas. Taigi žaismas inscenizuoja antropologines dispozicijas, kurių niekada neįmanoma visiškai atidengti, bet jos gali įgyti esatį per savo įvairius aspektus; tekstas inscenizuoja pačius žaidimus, kurie turi žaisti tarpusavyje, kad neleistų tekstui – ribotam iš prigimties – sužaisti žaismo pabaigos.

[31] *Ten pat*, p. 24.
[32] *Ten pat*, p. 27–28.
[33] *Ten pat*, p. 32.
[34] *Ten pat*, p. 53. Pagrindines žaismo nuostatas daug smulkiau aiškina Owenas Aldis knygoje *Play Fighting* (New York, 1975). Žr. t. p. Heinrich Kutzner. *Erfahrung und Begriff des Spieles. Versuch, den Menschen als spielendes Wesen zu denken* (disertacija). Berlin, 1973. Išsamiau tai aiškina Gustavas Bally knygoje *Vom Spielraum der Freiheit. Die Bedeutung des Spiels bei Tier und Mensch* (Basel, 1966).

Dabar atskirai pažvelgsime į kiekvieną teksto žaidimą, per kurį skirtingai struktūruojama laisvo ir instrumentinio žaismo priešpriešinė tėkmė. Šios struktūros poveikis kyla iš pamatinio žaismo komponentų, o pats žaismas yra fiktyvumo ir įsivaizdavimo prasismelkimo vienas į kitą padarinys.

Agonas, be abejo, yra vienas iš pamatinių žaidimų, nors jis ir nėra visko pradžia ir pabaiga, kaip aiškina Huizinga, o kartais ir Bloomas[35]. Žaismo priešpriešinė tėkmė pasireiškia kaip ginčas ar netgi nesantaika, per kurią referencinės realijos sudėstomos antagonistiškai, o vidinės tekstinės pozicijos – antiteziškai, todėl teksto pasaulis susikerta su skaitytojo lūkesčiais. *Agonas* daro dvigubą poveikį: jis konsoliduoja į pozicijas priešingas normas, vertybes, jausmus, mintis, nuomones ir t. t. ir, antra vertus, inicijuoja įveikimą to, kas per priešpriešą būna sustingę į pozicijas. Tad *agonas* apima ir konsolidaciją ir pakirtimą to, kas konsoliduota. Todėl ginčas bei nesantaika gali paskatinti denotaciją žaisti prieš įfigūrinimą perskeltame signifikante ir mėgdžiojimo komponentą prieš simbolizavimo komponentą schemoje. Bet būtent šioje vietoje tampa aišku, kad *agono* ginčas ir nesantaika arba prašo išrišimo, arba taiko į visa apimantį suvienijimą. Todėl norint atskleisti, kas glūdi už ginčo ir nesantaikos, reikia patikrinti denotacijos ir įfigūrinimo bei mėgdžiojimo ir simbolizavimo žaisminės sąveikos veiksmingumą. *Agoną* reikia žaisti iki rezultato, kuris įveiktų konfrontacijos eigoje konkretizuotus antagonizmus. Jeigu sprendimas pateikiamas pačiame tekste, pastarasis dažniausiai pasidaro trivialus, parodydamas, kad *agonas* panaudotas pateisinti išankstinei intencijai, užuot išžaidus visas antagonistiškai sudėstytų pozicijų implikacijas. Kuo labiau ginčas virsta į nesantaiką, tuo priešininkai sunkiau sutaikomi, tad galiausiai svarbu ne tiek laimėti ar pralaimėti, kiek įvaizdyti patį plyšį.

Alea tekste, žinoma, nėra azartinis žaidimas įprasta prasme, nors tai vis dėlto būtinas žaidimas, nes neišvengiamai ribotą tekstą jis padaro nenuspėjamą. Tai atsitinka jau vien todėl, kad kiekvienas žaidimas prasideda ėjimu, kurio visų padarinių negalima numatyti. O kadangi kiekvienas žaidimas turi plėtotis, „žaismo dinamikoje glūdi pamatinis 'staigmenos', 'nuotykio' ir 'dingtelėjimo' elementas“[36]. Laisvas žaismas nugali instrumentinį, bet kad ir kaip drastiškai pirmasis atmeta antrąjį, instrumentinis žaismas dar vis tiek bus būtinas kontrastas ruošiantis netikėtumui, kai ima žlugti pragmatiškai orientuoti judesiai. Užuot sutelkusi referencines realijas į antagonistiškai išdėstytas pozicijas, *alea* pralaužia semantinius sąsajų tinklus, sudarytus referencinių pasaulių ir kitų tekstų atsikartojimo. Šiuo atžvilgiu *alea* žaidžia prieš *agoną*, kurio antitezinis sudėstymas mažina atsitiktinumo elementą, o *alea* viską tekste sutrupina į nenuspėjamą savo semantikos struktūravimą. *Agonas* siekia įveikti skirtumą, kylantį iš antagonistiškai sudėsty-

[35] Žr. Harold Bloom. *Agon*. New York, 1982. P. 16–51.

[36] F. J. J. Buytendijk. *Wesen und Sinn des Spiels. Das Spielen des Menschen und der Tiere als Erscheinungsform der Lebenstriebe*. Berlin, 1933. P. 114.

tų pozicijų, o *alea* siekia suintensyvinti jį ir padaro neįveikiama nesantaika, o visą žaismą paverčia grynu atsitiktinumu.

Intertekstualumui tai ypač reikšminga. *Alea*, žinoma, ne vienintelis intertekstualumo žaidimas, bet be atsitiktinumo generatoriaus negalėtų būti gausios kombinacijų įvairovės, būdingos tekstų įpynimui. Visas nutrūkusias koreliacijas rikiuodama laisva semantine eile, *alea* išskleidžia šią įvairovę tokiais būdais, kurie intertekstualumą padaro beveik neribota semantine diseminacija.

Šiame kontekste verta paminėti Eigeno ir Winkler pastebėjimą evoliucijos žaidimo aprašyme: „Meno kūrinyje atsisakoma griežtos, optimaliu funkcionalumu grindžiamos evoliucijos koncepcijos. Ryškiau reiškiasi žaismingas atsitiktinumo pobūdis [...] Bet kaip kad evoliucija yra atsitiktinumo ir būtinybės padarinys, taip ir meno kūrimas pavaldus griežtiems protinio vertinimo kriterijams, arba, kaip sako Theodoras W. Adorno: 'Ten, kur menas vien tik žaidžia, iš išraiškos nieko nebelieka'"[37]. Nes tada viskas, taip sakant, nužaidžiama, nors ir turi būti tam tikros išankstinės duotybės, kurių pašalinimas yra būtina atsitiktinumo žaidimo sąlyga.

Agonas gyvuoja įveikdamas skirtumą, *alea* jį suabsoliutina, o *mimikrija* siekia veikti taip, kad skirtumas išnyktų. Bet kadangi tai, ką reikia pašalinti, būtent ir sudaro *mimikriją*, šis procesas tampa žaidimu – visų pirma metamorfozės, bet taip pat ir iliuzijos žaidimu. Tekste tai reiškia, kad perskelto signifikanto denotacinė funkcija padaroma tokia pat stipri kaip ir schemos imitacinis komponentas. Taigi šiame žaidime dominuoja denotacija ir imitacija, nors jos niekada negali sumenkėti iki gryno kopijavimo, nes ir perskeltas signifikantas, ir schemos pakreipimo žaidimas veikia su „tarsi" išlyga. Kadangi šios išlygos negalima pašalinti, *mimikrijos* žaismas arba skirtumo užmiršimas yra tik iliuzijos subtilumas.

Tas pats galioja ir tada, kai iliuzija išsklaidoma. Tikrovės mėgdžiojimas subliūkšta, ir tekstas atskleidžia, kuo jis negali būti – tikrove, – nors šią mėgdžiotą tikrovę jis atveria stebėjimui. Jeigu išsisklaidžius iliuzijai pasidaro permatoma tai, kuo ji pretendavo būti, tariamai panaikintas skirtumas vėl įsitvirtina ir iliuzija kaip apgaulė pakrypsta į iliuziją kaip priemonę užčiuopti tai, kas mėgdžiojama. Išskyrus šią vieną liekaną, laisvo žaismo komponentą *mimikrijoje* išstumia instrumentinis žaismas. Žaisti galima tik mėgdžiojimą, nes tai, kas mėgdžiojama, yra duota ir turi vietą už žaidimo ribų. Todėl *mimikrija* yra *alea* priešybė, nes pastaroji tekstą rodo ne kaip apsimestinę tikrovę ir ne kaip veidrodinį ko nors duoto atspindį, o kaip nenuspėjamybės sklaidą.

Paskutinę kategoriją, *ilinx*, sunku pritaikyti tekstui Caillois pateikta svaigulio prasme, bet ją galima traktuoti kaip pervartos [*Subversion*] žaidimą, kurio „svaiginantis" elementas pasireiškia visų tekste sukauptų pozicijų karnavalizacija. Savo

[37] Manfred Eigen ir Ruthild Winkler. *Das Spiel. Naturgesetze steuern den Zufall*. München, 1985. P. 343.

žaidimų studijoje Buytendijkas sako, kad „Svaigulys iš esmės yra būties panaikinimas, savęs praradimas ir savęs išsižadėjimas, bet ne kaip sapne, o siekiant patirti save egzistencijoje, neapribotoje asmens“[38]. *Ilinx* aiškiai linkęs į anarchiją, kuri ne tik išlaisvina užgniaužtus dalykus, bet ir reintegruoja tai, kas buvo atmesta. Šitaip jis leidžia nesačiai žaisti prieš esatį, ir viskame, kas esama, atveria skirtumą, kuris viską, kas atmesta, skatina pretenzijomis reprezentuoti kautis su tuo, kas atmetė. Viskas, kas esama, tarsi atsispindi atvirkščiai. Todėl *ilinx* galima laikyti žaidimu, kuriame laisvas žaismas išsiplečia labiausiai. Bet, nors ir kaip stengdamasis prasiveržti už to, kas yra, laisvas žaismas lieka susaistytas su tuo, ką pranoksta, nes jis niekada negali visai nuslopinti instrumentinio žaismo giluminių srovių bei obertonų. Kaip tik todėl *ilinx* išlieka žaidimas, nes kitaip jis pašalintų save arba niekaip negalėtų įgyti formos.

Šie skirtingi žaidimai tekste retai pasirodo atskirai – paprastai jie jungiasi, ir jų atitinkamas kombinacijas galima laikyti teksto žaidimu. Štai literatūroje *agonas, alea, mimikrija* ir *ilinx* yra ne žaidimai, o konstitutyvūs žaidimo elementai. *Agonas* įtraukiamas žaisti, kai vyrauja konfliktai, *alea* – kai būtina varomoji jėga būna atsitiktinumas, *mimikrija* – kai į pirmą vietą iškyla mėgdžiojimas ir apgaulė, o *ilinx* – kai žaidimus reikia apgręžti arba perversti. Tekstus netgi galima vertinti pagal tai, kurios konkrèčios žaidimo formos dėl sąveikos sustiprinamos arba susilpninamos. Dažniausiai mažai tikėtina, kad kuris nors žaidimas visiškai nepatektų į teksto žaismo konstitavimą, tik būna skirtingi pusiausvyros ir dominavimo lygiai.

Žaidimų kombinavimą nemažai lemia ir tai, kad kiekvienas jų turi kitų žaidimų elementų. Pavyzdžiui, *agonas* negali egzistuoti be atsitiktinumo, apgaulės arba pervartos. Konkretų individualumą kiekvienam tipui suteikia vieno lemiamo faktoriaus dominavimas. Visai gali būti, kad teksto žaidimas yra vienintelė susiliejančių žaidimų paradigma.

Ką tai reiškia, geriausia iliustruoti konkrečiomis kombinacijomis. Jeigu tekstas sujungia *agoną* ir *ilinx* (kurie gali žaisti drauge ir vienas prieš kitą), kombinacijų skalėje galimi tokie rezultatai. *Ilinx* dominuojant, normų, vertybių, jausmų ir visa ko kito, įtraukto į teksto repertuarą, konfliktas pasidarys iliuzinis, todėl priešiškos pozicijos atrodys kaip paliktas praeities pasaulis. Dominuojant *agonui, ilinx* paskatins diferencijuoti antagonistiškai sudėstytas normas, vertybes ir kitką, kas iššūkį savo teisėtumui gali atlaikyti tik diferencijuotai ginant jų galiojimą. Jeigu *alea* kombinuojama su *mimikrija* ir dominuoja *alea*, bus tai išsklaidomos iliuzijos, tai nutraukiamas įvykių tęstinumas; tariamas teksto ir pasaulio tapatumas atrodys kaip pastarojo atspindys arba kaip pirmojo praktikuojama apgaulė. Jeigu dominuos *mimikrija*, gausės persimainymo ir persirengimo variacijų. Būtų galima be galo egzemplifikuoti galimas teksto žaidimo kombinacijas, kurios visos teikia gaires, kaip ir kokiam tikslui žaistinas kiekvienas teksto žaidimas.

[38] Buytendijk, p. 78.

Be to, žaidimų kombinacija gali būti žaidžiama prieš įsišaknijusius lūkesčius. *Agonas* ir *alea* yra tokie tipai, kurie labiausiai susieti su laimėjimo arba pralaimėjimo alternatyva. Nuo Viduramžių iki XVIII a. pabaigos *agonas* buvo ne tik žaismo strategija, bet su daugybe dvikovų, turnyrų, varžybų ir kitų priešpriešos rūšių jis tapo savarankiška tema ir sudarė pamatinę naratyvo struktūrą. Dėmesys čia dažniau būdavo sutelktas į laimėjimą, o ne į pralaimėjimą. Ir būtent šis lūkestis padeda, tarkim, postmodernistinei literatūrai žaisti *agoną* akcentuojant pralaimėjimą ar bent nuolatinį rezultato atidėliojimą. *Alea*, užuot tematizavusi agoną, antagonistinio žaidimo galimybes išplečia taip smarkiai, kad visos Vakarų kultūros tradicijos išbarstomos į nenuspėjamą konfliktų sūkurį. Bet šitaip *agonas* savo ruožtu išryškina kontingenciją kaip konstitutyvią *alea* sąlygą. Jeigu *alea* žaidžia *agoną*, kad pralaimėtų, o *agonas* žaidžia *alea*, kad pabrėžtų kontingenciją, iš to kylantį žaidimą, dažnai žaidžiamą postmodernistinėje literatūroje, nutraukia tik fizinis knygos ribotumas.

Esant tokiam priešpriešiniam žaismui, *agonas* ir *alea* atsisako savo atitinkamų baigmės orientacijų ir darosi panašūs į *mimikriją* bei *ilinx* – žaidimus, kurie nėra orientuoti į galutinius sprendimus. Mat metamorfozė ir karnavalizacija yra potencialiai begaliniai. Štai todėl senesnėje literatūroje juokdariui – *ilinx* lošėjui *par excellence* – visada suteikiamas ribotas eksteritorialumas esamoje visuomenės hierarchijoje, kurioje paprastai vyrauja *agono* žaidimas. Tai dar vis tiek sukuria pusiausvyrą tarp žaismo begalybės ir baigtinumo – dviejų priešpriešinių tendencijų, kurias galima traktuoti istoriniu ir sisteminiu požiūriu.

Istoriškai žiūrint, begalybės laimėjimą prieš baigtinumą galima stebėti tik ribotuose rėmuose; todėl senesnioji literatūra teikė pirmenybę *agonui* kaip siužeto struktūrai. Tačiau kuo labiau žaidimo baigtinumas nustumiamas į periferiją, tuo laisviau pasireiškia metamorfozė (*mimikrija*) ir karnavalizacija (*ilinx*), kurias anksčiau griežtai varžė kaukės ir vyraujantys ritualai.

Sistemiškai žiūrint, begalybei laimint prieš baigtinumą, ima atvirai reikštis žaismas. O tai galiausiai atskleidžia dar kai ką: „Jeigu būtis arba esmė, arba gryna esatis suprantama kaip tai, kas pagrindžia, sukoncentruoja ir, matyt, užbaigia žaismo žaidimą, tai turime pripažinti, kad tokios grindžiamosios sampratos yra arbitralios ir klaidingos žaismo prasmės atžvilgiu. Žaismas *niekada* nesiliauja žaisti, ir nėra tokio būties substrato, su kuriuo jis sietinas. Jis yra be pagrindo, nes nesama tokios prasmės, kuria galėtume sučiuopti žaismo pabaigą ir svajoti apie tą pabaigą gryno būties supratimo požiūriu“[39]. Tai, kas pasireiškia žaisme, atiduodama begalinei tąsai ir tampa tuo, su kuo žaidžiama, nes žaismas visada žaidžia su tuo, kas žaidžiant pasiekta. Postmodernistiniuose tekstuose toks žaismas atsiveria stebėjimui.

Žaidimai dėl savo formos neišvengiamai būna riboti – priešingai negu žais-

[39] James S. Hans. *The Play of the World*. Amherst, 1981. P. 15.

mas, jie pritaikyti baigtis. Rezultatas užbaigia žaidimą. Teksto žaidimas veikia prieš šią tendenciją, nes ribotumas ir begalybė suvedami į tarpusavio santykį. Ribotumas būtinas, kad kiekvienam konkrečiam žaidimui suteiktų formą; suvaržymų atpalaidavimas taip pat būtinas, nes žaismas negali būti tapatus tam, į ką jis atveda. Todėl teksto žaidimas yra toks, kuriame galima vienodai žaisti ribotumą ir begalybę. Šio santykio persvėrimas iš pradžių kinta proporcingai pagal kombinuojamų žaidimų skaičių, o paskui – pagal tų žaidimų hierarchiją. Jo eiliškumas klostosi pagal tai, kiek kiekvieno žaidimo dvilypumas išžaidžiamas žaidimų susiliejime; t. y. tada, kai tuo pat metu žaidžiamas *agonas* kaip pralaimėjimas, laimėjimas arba lygiosios; *alea* kaip pagalba, netikėtumas ir paralyžiavimas; *mimikrija* kaip apgaulė, mėgdžiojimas ir metamorfozė; *ilinx* kaip pervarta, chaosas ir atsikartojimas to, kas buvo atmesta. Kadangi mums čia rūpi tik įvardyti žaismo paradigmas – kurias, be abejo, papildys kitos, – užtenka pasakyti, kad teksto žaidime galimas tam tikras kiekis kombinacijų, įgalinančių ribotumą bei begalybę skleistis integruota ir integruojančia eiga.

Nors tai mozaikinis eiliškumas, teksto žaidimas atsiskiria nuo visų į rezultatą orientuotų žaidimų, ypač matematinių, strateginių ir ekonominių, taip pat azartinių ir meistriškumo žaidimų, kurie visi pritaikyti išeiti už esamų žaismo erdvių. Teksto žaidimas priešingai – veikdamas prieš tokį praradimą, visus žaidimus įgalina žaisti vienus prieš kitus. *Agonas* gali priešintis kitiems žaidimams, *alea* gali funkcionuoti kaip strategijos keitimas, *mimikrija* – demaskuoti žaidimus kaip kaukes, o *ilinx* – žaidimų susiliejimą padaryti nevaldomą.

Tačiau lygiai taip pat galima žaisti žaidimus pačiame tekste, kur – visiškai priešingai į rezultatą orientuotiems žaidimams – išryškėja potenciali kiekvieno žaidimo begalybė. Kai, tarkime, dėdė Tobis „Tristrame Šendyje" savo boulingo vejoje atkartoja Ispanijos įpėdinystės karo kampanijas, jis žaidžia *agoną* kaip *mimikriją*: *agonas* čia yra žaidimo turinys, o *mimikrija* – Tobio persimainymas į strategą, iš naujo kariaujantį dėl Ispanijos įpėdinystės. O štai Volteris Šendis žaidžia *agoną* prieš tikrovę, kurią jis nori priversti prisitaikyti prie savo filosofijos, tad jo kova su tuo, kas nenuspėjama, sudaro sąlygas produkuoti atsitiktinumą ir kontingenciją. Volterio tipiškai nenuilstamas *agono* žaidimas prieš *alea* ne tik nužaidžia visas laimėjimo perspektyvas, bet ir patį Volterį ima žaisti tai, ką jis stengėsi pašalinti. Jeigu agonistinę nuostatą užvaldo *alea*, baigties nenuspėjamumas darosi nuolatinis. Tai reiškia, kad nors ir kokią žaismo formą personažai padarys savo žaidimų turiniu, tai, ką jie žaidžia, visada žais juos. Kad ir kaip riboti būtų konkretūs žaidimai, jų žaismo galimybės neišsemiamos, ir ši begalybė išryškina žaidėjo ribotumus. Toks tekstas, kuriame žaidimai tampa žaismo objektu, inscenizuoja ribotumo ir begalybės priešpriešą ir parodo, kad šis žaidimas pats nesibaigia – jį užbaigia žaidėjas[40].

[40] Plačiau apie tai žr. Wolfgang Iser. *Laurence Sternes »Tristram Shandy«. Inszenierte Subjetivität* (UTB, 1474). München, 1987. P. 116–150.

Kadangi teksto žaidimas leidžia laisvai kombinuoti priešpriešinius žaidimus, kyla klausimas, ar esama kokių nors reguliatorių, grindžiančių sąveiką. Juk žaismas tampa žaidimais įvedus taisykles. Tai taip pat pasakytina apie Eigeno ir Winkler aprašytą evoliucijos žaidimą, kuris aiškiai turi reguliacinio lankstumo, žaidimų teorijoje apibūdinamo kaip konservatyvios ir disipacinės [*dissipative*] taisyklės[41]. „Konservatyvios taisyklės užšaldo atsitiktinumą ir nuolat kuria formas bei modelius. Dinamiškos tvarkos būsenos kyla iš laikinio fizinių ir cheminių procesų sinchronizavimo su nuolatine energijos disipacija. Gyvenimo tvarka remiasi ir 'konservatyviu', ir 'disipaciniu' principu."[42] Teksto žaidimas skiriasi nuo šios kaitos tiesiog todėl, kad jis nėra homeostatinis – jam nesvarbu nei organizmo konservavimas, nei evoliucija filogenetine prasme. Tačiau koncentracija ir disipacija turi reguliacinį vaidmenį konkrečiuose žaidimuose – kaip matome iš kraštutinumų, *agono* ir *ilinx*, kombinavimo, – bet pats teksto žaidimas nesiekia pusiausvyros. *Agoną* reguliuoja konservatyvios taisyklės: pradinė pozicijų pusiausvyra suardoma, tad reikia įgyti naują pusiausvyrą; *ilinx* imasi visko, kas esama, ir žeria į disipaciją. Teksto žaidimas tik retais atvejais – dažniausiai didaktinėje literatūroje – skleidžiasi kaip konservatyvių ir disipacinių taisyklių sklaida, nes šiaip jis turi tendenciją išcentruoti tai, kas ima konsoliduotis[43].

[41] Žr. Eigen ir Winkler, p. 87–121. Tokios „modelinės funkcijos" įvertinimą žr.: Gerd Klaus Kaltenbrunner. „Vorwort" // *Im Anfang war das Spiel*. Sud. Gerd Klaus Kaltenbrunner. München, 1987. P. 13.

[42] Eigen ir Winkler, p. 87. Apie perskyras tarp žaismo strategijų ir taisyklių, kurios negali būti išvedamos iš jų, žr. Ewald Burger. *Einführung in die Theorie der Spiele*. Berlin, 1966.

[43] Todėl Caillois savo įvestą *ludus* ir *paidia* priešpriešą apibūdina ne kaip „žaismo kategorijas, o žaismo būdus. Jie įeina į kasdienį gyvenimą su savo nekintamais kontrastais, simfonijai priešpriešindami kakofoniją ir mokslingam perspektyvos dėsnių taikymui – terlionę. Ši tvari priešprieša vis atgimsta iš naujo" (p. 63). Todėl jis šiuos žaismo būdus priskiria konkretiems žaidimams, parodydamas, kaip jie turi būti žaidžiami. *Ludus* „drausmina ir turtina. Jis teikia progą lavinti ir paprastai baigiasi įgyjant į tam tikrą tikslą nukreiptą įgūdį, pelnant konkretų meistriškumą, įvaldant kokį nors aparatą arba randant patenkinamą tiksliai apribotų problemų sprendimą" (p. 39). *Paidia* yra nežabota, visiškai užvaldanti žaismo aistra, stipriausiai pasireiškianti *mimikrijoje* ir *ilinx*, bet kad žaidimai įgytų savo konkretų geštaltą, ją reikia pajungti didėjančiai *ludus* kontrolei. Todėl reguliacinis elementas yra pagrįstas ne homeostaze, kaip gamtos procesų žaisme, o žaidimų tobulinimu siekiant pavaizduoti, ką jie turi išreikšti. Apie reguliavimą žr. t. p. Ingeborg Heidemann. *Der Begriff des Spieles und das ästhetische Weltbild in der Philosophie der Gegenwart*. Berlin, 1968. P. 64–65.

Kaip teigiama „seniausioje žaismo teorijoje" (Arno Borst. *Barbaren, Ketzer und Artisten. Welten des Mittelalters*. München, 1988. P. 461), „knygoje apie ritmimachiją [*Rithmimachie*], apie 1130 m.", šiems žaidimams būdingas sudėtingas, bet tikslus reguliavimas. „Reikia [...] įvesti skaičių harmoniją – jeigu galima, su pagrobtomis priešininko vertėmis, nors pastarasis, žinoma, gali įsikišti. Tačiau jis pasielgtų protingiau, jeigu pats kuo greičiau sudarytų trigarsį ir šitaip patenkintų partnerį" (p. 460). Tas pats autorius knygoje *Das Mittelalterliche Zahlenkampfspiel* (Supplemente zu den *Sitzungsberichten der Heidelberger Akademie der Wissenschaften*, Philosophisch-historische Klasse 5) (Heidelberg, 1986) ypač smulkiai aiškina griežtas matematines taisykles, reguliuojančias šiuos skaičių žaidimus. O štai šachmatai, kaip

Nors ir kaip skiriasi teksto žaidimas nuo gamtinės evoliucijos žaidimo, jie panašūs savo gilumininiu tvarkingumu. Šis kyla ne iš kokių nors norminių direktyvų, egzistuojančių nepriklausomai nuo žaidimo arba nustatytų iš anksto, o veikiau skleidžiasi iš paties žaidimo ir kartu struktūruoja jį. Evoliucijai būdingas dėsningumo ir atsitiktinumo žaidimas, o žmonių žaidimų dariniai įvairesni – jau vien todėl, kad yra tiek daug įvairių būdų struktūruoti laiką[44]. Kadangi tarp žaidimų esama didelių kategorinių skirtumų ir jų taisyklingumas plėtojasi pagal konkrečią žaidimą reguliuojančią intenciją, teksto žaidimas kaip priešpriešinių žaidimų kombinacija reiškiasi toliau skirstantis konservatyvioms ir disipacinėms taisyklėms.

Koncentraciją ir disipaciją grindžiantis principas teksto žaidime plėtojasi per reguliacines ir aleatorines taisykles. Reguliacinė taisyklė randasi iš to, kad *agonas, alea, mimikrija* ir *ilinx* savo atitinkamas formas įgyja konstitutyviomis sąlygomis. Tokios pamatinės sąlygos nulemia mastą, kokiu galima žaisti kiekvieną konkretų žaidimą. Tai apima ir tuos atvejus, kai žaidimai žaidžia vieni su kitais arba vieni prieš kitus, nes jų konkretūs modeliai išlieka, nepaisydami inversijų, patiriamų susiduriant tarpusavyje.

Reguliacinė taisyklė iš esmės nurodo, kas aptiktina kiekviename konkrečiame žaidime, o aleatorinė taisyklė išskleidžia žaidimą išlaisvindama vidines žaismo galimybes. Kadangi tai vis dėlto taisyklė, ji nustato, kad ne viskas galima – bent jau todėl, kad ji iš anksto struktūruoja tai, kas galima. Ji varžo ne tiek žaidimų formą, kurią lemia reguliacinės taisyklės, kiek žaidimų susiliejimą, sukoncentruotus referencinius pasaulius ir tekste atsikartojančias paveldėtas schemas bei konvencijas. Kiekvieno žaidimo kiekvieną ėjimą – netgi tuos, kurie vienus žaidimus nukreipia prieš kitus, – valdo poreikis ką nors pasiekti, tad žaismo galimybės neišvengiamai siaurėja. Žaismo judesiais stengiamasi užblokuoti priešininko intencijas ir šitaip atverti naujas galimybes savo žaismui. Jie tuo vieksmingesni, kuo mažiau sutelkti vien į blokavimą, nors atsakomasis ėjimas išsiskleidžia iš to, ką siekiama užblokuoti. Priešpriešinis žaismas nuolat sudaro naujas galimybes, kurios nėra arbitralios, nes ėjimo blokavimas sąlygoja išskleistiną galimybę. Šiame taške žaismo variacijos pasidaro aleatorinės. Prieš tai, ką reikia įveikti, žaidžiamos vis naujos galimybės, kurių negalima ekstrapoliuoti ir juolab kildinti iš to, kam jos priešinasi, nors vis dėlto tai jas sąlygoja. Taigi aleatorinė taisyklė struktūruoja žaidimo variacijas. Žaismo generuojamos galimybės yra nenuspėjamos, ta-

giminingas žaidimas, yra kur kas laisvesni, tad Viduramžių pabaigoje jų taisyklės buvo traktuojamos vis įvairiau. Borstas linkęs manyti, kad šis didėjančio lankstumo procesas persikėlė net ir į karybą. Todėl konservatyvių ir disipacinių taisyklių santykį galima laikyti istorinės evoliucijos objektu. Disipacinė – arba aleatorinė – taisyklė darosi vis svarbesnė ir taisyklių tarpusavio žaismui, ir žaismo taisyklėms.

[44] Žr. Eric Berne. *Games People Play*. New York, 1983. P. 16–20, ypač 16, ir Adolf Portmann. „Das Spiel als gestaltete Zeit" // *Im Anfang war das Spiel*. Sud. Gerd Klaus Kaltenbrunner. München, 1987. P. 54–55, 68. Jie pradeda nuo skirtingų prielaidų, bet prieina prie tų pačių išvadų.

čiau nėra bet kokios, nes ribojamos to, ką leidžia kiekvieno žaidimo taisyklės, ir susietos su tuo, ką reikia aplošti.

Tai būdinga visiems mūsų iki šiol aptartiems teksto žaidimo lygiams. Pamatinis judėjimas pirmyn atgal yra aleatorinis, laisvam žaismui nusigręžiant nuo to, ką ketina pasiekti instrumentinis žaismas, – tad aleatorinė taisyklė įkūnija nuolatinį ištakos [*Grund, origin*] atidėliojimą, netgi paliekant atvirą klausimą, ar ištaka kada nors prarasta. *Žemėlapio ir teritorijos* žaidimą, produkuojamą perskelto signifikanto, taip pat valdo aleatorika, atrišanti signifikanto implikacijas, kad jos kurtų vis naujas įsivaizduojamas teritorijas kaip signifikatus. Analogiškai schemos pakreipimo žaidimas mėgdžiojimą paverčia priemone pasisavinti, išskleisdamas to, kas neprieinama, pritaikymą kaip asimiliaciją.

Galų gale teksto žaidimas *agoną, alea, mimikriją* ir *ilinx* paverčia vaidmenimis, kurie, kaip ir visi vaidmenys, pasižymi neišvengiamu dvilypumu. Nes vaidmenys visada įkūnija ką nors, ką jais reikia pasiekti. Bet kartu jie negali visiškai kontroliuoti savo siekiamų tikslų. Todėl vaidmenys turi atšešėlius, kurių nebegali apimti jų ketinimo išsipildymas. Šie aliuziniai atšešėliai teksto žaidime gali pavirsti galimybėmis, žaidžiančiomis prieš pačius vaidmenis. Tada aleatorika šias užgožtas galimybes organizuoja taip, kad *agonas* žaidžia laimėjimo ir pralaimėjimo nevaldomumą; *alea* – atsitiktinius sprendimus, pratrūkstančius galimų alternatyvų sūkuriu; *mimikrija* – siekiamos metamorfozės skaidrumą; o *ilinx* – pervartą grindžiančias intencijas. Šiuo atžvilgiu aleatorinė taisyklė varijuoja tai, ko nebegali suvaldyti atitinkamos reguliacinės taisyklės, teksto žaidime tvarkančios paskirus vaidmenis. Tačiau ji tebėra priklausoma nuo savo išankstinių punktų ir iš tiesų negali jų pakirsti, nes šitaip ji pašalintų save – juk jos funkcija yra iš anksto struktūruoti tai, ko negali įvaldyti reguliacinė taisyklė.

Todėl neatsitiktinai aleatorinė taisyklė tokia ryški meno kūrinyje. Nevaldomus žaidimo formų atšešėlius paskatindama išsiplėtoti į paeiliui susiklostančias jo variacijas, ji sudaro sąlygą patirti, kas meno kūrinį daro unikalų – unikalų ta prasme, kuriai grėsmę kelia vaizdavimui būdingas reprezentatyvumas. Tačiau tai, kas unikalu, negali būti reprezentatyvu, ir šį nereprezentatyvumą gali iškelti į paviršių tik aleatorika. Reprezentatyvumui reikia tam tikro lygio apibendrinimo, kurį tekste pateikia reguliacinė taisyklė; o unikalumas, esmingas kiekvienam literatūriniam vaizdavimui, pretenduojančiam į meno statusą, gali būti iškeltas tik su aleatorine taisykle. Bet menas turi taip pat būti reprezentatyvus, ir jeigu unikalumas kiekvienam kūriniui suteikia ypatingą žavesį, tai todėl, kad jo individualumas gyvai parodo, kaip suvokti aprėpiančias bendrybes. Taigi abipusis savitumo ir reprezentatyvumo persismelkimas įgyja pavidalą per reguliacinių ir aleatorinių taisyklių sąveiką. Tik iškeldamos į dienos šviesą tai, ko nebegalima suvaldyti reguliacine taisykle, ir išskleisdamos tai su visa įvairove, aprėpiančios bendrybės gali pasireikšti persimainant savitumams.

Kol žaidimus reikia įveiksminti ir žaisti vieną į kitą, aleatorinė taisyklė pade-

da atskleisti teksto žaidime glūdinčias savitas variacijas. Bet žaidimai gali ir patys prisidėti prie aleatorikos sklaidos. Kai tai įvyksta, žaismingai susiduria tam tikro žaidimo formos. Paskiri žaidimai dar vis įžvelgiami, bet dabar varžybos, nenuspėjamumas, kaukė ir pervarta skatina netikėtus posūkius ir yra skirti tam, kad patys ir tai, kas juose iškeliama, kurtų staigmenas. Jų reguliacinės struktūros atmetamos, nors jos vis dar sudaro foną, kuriame išryškėja besiplėtojančio teksto žaidimo audringumas. Iš dar vis įžvelgiamų žaidimų formų teksto žaidimas įgyja tikslumo. Hermetiniai tekstai demonstruoja šitokį audringą dinamizmą, kuris žavus tuo, kad traukia atrasti tokį žaidimą reguliuojančias „taisykles". Kuo daugiau jų atrandama, tuo įvairesnis žaismas, nes ieškant aleatorikos jis vis perkelia savo ribas.

Iš tiesų visai įmanoma, kad į aleatorikos žaidimą būtų įtrauktas schemos ir perskelto signifikanto pakreipimo žaidimas. Pavyzdžiui, Becketto personažuose schemos imitacinis komponentas taip susitraukia, kad jie beveik nebesuvokiami kaip žmonės. Ir jeigu šį blėsimą palaikytume tuo, ką reikia simboliškai pasisavinti, nebebūtų jokio imitacinio komponento, kuris įpavidalintų tai, kas įsivaizduotina. Taigi aleatorikai pajungtas pakreipimo žaidimas sukuria mįslę su nepermanomumo žyme. Lūkesčių stabilizuotas mėgdžiojimo ir simbolizavimo santykis čia sulaikomas, ir, užuot aleatoriškai žaidus pakreipimo žaidimą, imitacinis komponentas sąlygoja pasinaikinimą, o simbolizavimo komponentas anuliuoja visas pasiūlytas idėjas. Šiuo priešpriešiniu žaismu schemos komponentai pačią aleatoriką išskleidžia į žaidimą.

Kažkas panašaus atsitinka signifikantui „Finegano šermenyse". Signifikantų užterštumas iš jų visų atima konvencijų reguliuojamus įvardijimus, todėl tokie užteršti signifikantai, kaip „žemėlapis", nurodo „teritoriją", kuri niekada nesusikonsoliduoja. Vienas iš padarinių yra tai, kad bet koks transcendentinis signifikatas ir signifikantų tarpusavio skaitymas pasirodo kaip archajiškos semiotikos apraiškos. Čia aleatorika išžaidžia suvokiamumo ribas.

Aleatorika taip pat gali tapti teksto žaidimu todėl, kad ji yra taisyklė be kodo. Kadangi jos veikas reikia atrasti, žaidimas susijęs su giluminės struktūros aptikimu. Šiame ieškojime atramos taškus teikia agonistiniai, nenuspėjami, iliuziniai ir karnavalizuojantys komponentai, iš anksto struktūruojantys aleatorikos žaidimą, kuris atleidžiamas nuo šiaip galiojančios funkcijos organizuoti teksto žaidimą kaip įvairių žaidimų kombinaciją. Toks aleatorikos žaidimas atrodo skirtas aktualizuoti galimybių pilnatvę, nors ji visa niekada nepasirodo. Galimybės įžvelgiamą pavidalą įgyja ir tuo, ką paaukoja. Žaidžiant praradimus prieš tai, kas esama, suformuojama aleatorikos varomoji jėga, kuri, sukonkretindama tai, kas atmesta, sukuria naujus praradimus, palaikančius žaidimą. Tai, kas prarasta, pažymima esamos galimybės bruožais, o pastaroji lieka kaip pėdsakas vėliau pasireiškiančiose galimybėse. Dvi idėjos niekada nesireiškia tuo pat metu – viena kitą visuomet išstumia, kai modifikuojamas turinys. Šio permainymo varomoji jėga yra

aleatorika, bet galimybių mastas laikytinas ne iš anksto duota pilnatve, o nuolat besiformuojančia sankaupa. Aleatorikos žaidimas struktūruoja šią begalybę.

Įvairiuose mūsų aptartuose žaismo lygmenyse santykių įvairovė rodo, kad fiktyvumas ir įsivaizdavimas ne tik konstituoja žaismą, bet kartu yra pamatiniai jo komponentai. Ši žaisminė sąveika įgyja tam tikrą pusiausvyrą laisvo ir instrumentinio žaismo priešpriešinėje tėkmėje, nes, fiktyvumui peržengiant ribas, laisvas žaismas sujungiamas su tuo, kas pranokta, kaip kad įsivaizdavimo grąžinamasis judesys instrumentinį žaismą susieja su gilumine motyvacija, anuliuojančia tai, kas pranokta. Pamatinis žaismo judėjimas teksto žaidimuose įgyja skirtingus pavidalus, arba konkretūs teksto žaidimai kyla iš vyraujančių laisvo bei instrumentinio žaismo asimetrijų. *Agone* laisvas žaismas apsiriboja konflikto sklaida – jis įsteigia priešpriešą. *Mimikrijoje* jis siekia iliuzinio panašumo ir padeda užtušuoti skirtumą. *Alea* laisvas žaismas visai atpalaiduojamas ir padeda panaikinti išankstines intencijas. *Ilinx* laisvas žaismas yra nuolatinis ardymas, padedantis įveikti visus suvaržymus.

Šiuo atžvilgiu teksto žaidimai įkūnija skirtingus fiktyvumo ir įsivaizdavimo sąveikos tipus. *Agone* ir *mimikrijoje* dominuoja fiktyvumas, pabrėždamas (*agone*) ir maskuodamas (*mimikrijoje*) savo dubliavimo struktūrą, tad įsivaizdavimo grąžinamajai krypčiai tenka veikti suvaržytai. *Alea* ir *ilinx* dominuoja įsivaizdavimas, išlaisvindamas savo grąžinamąjį judesį iš suvaržymų (*alea*) ir duodamas jam valią (*ilinx*), tad fiktyvumo dubliavimo struktūra čia reiškiasi tik kaip nykstantis pėdsakas.

Žaisme fiktyvumas ir įsivaizdavimas įgyja idealias apraiškas, nes jie lyg ir išsiskleidžia grynu pavidalu, nepriklausomu nuo jų praktinių funkcijų diskurso pasauliuose. Bet tai taip pat reiškia, kad žaismas yra vienintelė vieta, kurioje fiktyvumą ir įsivaizdavimą galima atskirti nepostuluojant kokios nors transcendentalinės tokios perskyros pozicijos. Žaismas tai leidžia dėl to, kad jie abu gali skleistis tik sąveikaudami, ir dėl to, kad iš šios sąveikos kyla ir pats žaidimo procesas. Fiktyvumas ir įsivaizdavimas produkuoja savo pačių aprašymo kontekstą, nes jie taip pat neturi pagrindo kaip ir žaismas, per kurį jie pasireiškia. Per žaismą jie teikia kontekstą vienas kitam, nes tai, kas neturi pagrindo, gali būti konkretizuota tik per kontekstualumą. Be žaismo būtų neįmanoma tinkamai kalbėti apie juos, nes jų pagrindo neturėjimą būtų galima kompensuoti tik transcendentaliniu apibrėžimu, o tai reikštų išankstinį sprendimą, kas yra fiktyvumas ir įsivaizdavimas; ontologiškai jų irgi negalima apibrėžti, nes jie keičia viską, kas apibrėžiama. Nors fiktyvumas kognityviai valdo įsivaizdavimą, tai darydamas jis išlaisvina įsivaizdavimą kaip nepažabojamą jėgą. Jeigu ne šis nežabotumas, žaismo negalėtų būti, nes žaismas veikia keisdamas viską, kas žaidžiama.

Vadinasi, tekstas kaip žaismas yra savo paties pozicijų transformavimas. Pamatiniame žaismo judėjime, kai vienas kitą keičia laisvas ir instrumentinis žaismas, viskas, ką apima jų sąsaja, gali transfomuotis į ką nors kitką. Žodis kaip

perskeltas signifikantas leksinę reikšmę signalizuoja kaip nesamą, kad suteiktų esatį indekso reikšmei, kurios nėra žodyne. Schemoje mėgdžiojimas netenka savo prigimties, kad pasidarytų suvokiama tai, kas negali sukonkretinti savęs. Teksto žaidimai visas pozicijas palenkia skirtingai persimainyti: *agonas* organizuoja jas kaip priešpriešą, *alea* pažeria jas į nenuspėjamumą, *mimikrija* dubliuoja jas kaukėmis, o *ilinx* nuolat paverčia jas kuo nors kitkuo. Ir galiausiai teksto žaidime konkretūs žaidimai atpalaiduoja vienas kito suvaržymus ir taip atidengia transformavimo tendenciją, kad iškiltų į paviršių tai, ką slėpė apibrėžtumas.

Kadangi to neįmanoma padaryti vienu kirčiu, viską, kas patenka į žaismą, reikia įveiksminti daugybe lygių. Tik šitaip galima atverti kaitai apibrėžtumą, negalintį atskleisti to, ką paslėpęs. Tokiems permainymams reikia skirtingų žaismo formų, nes bet kokia aprėpianti atskaitos sistema iš anksto nulemtų, kas turi iškilti išžaidžiant apibrėžtumą. Tas pats teleologinio sumažinimo pavojus kyla, kai tekstas apribojamas vienu žaidimu. Dėl to žaismas darosi totalus per pamatinę priešpriešinę tėkmę, perskeltą signifikantą, schemos pakreipimo žaidimą, teksto žaidimus ir vėlgi žaidimų tarpusavio žaidimą teksto žaidime. Tekstas žaidžia į save įtraukto pasaulio transformaciją ir šiam procesui leidžia atsiskleisti kaip fazių sekai. Tokiame žaidime pozicijos reprezentuojamos tik tiek, kiek jos atidengia tai, ką atmeta, ir šitaip atspindi apibrėžtumo ribotumus – apibrėžtumo, kuris atsiskleidžia kaip pragmatiškai sąlygota būtinybė. Žaidimas paverčia tekstą veidrodiniu pasauliu, kuriame niekas negali išvengti dubliavimo, ir šis pasaulis yra savitas, nes jis nenumatomais lūžiais atspindi empirinį pasaulį ir įkūnija atotrūkį nuo paties atspindimo pasaulio. Jis „lyg „atveriamas" mūsų link, atidengiamas stebėtojui. Bet jis niekada nepereina į tikrą pasaulį – tai nėra kaip tikras kambarys už lango. Negalima „patekti" į veidrodinį pasaulį, negalima įžengti į jį, jis „neprieinamas" – bet galima į jį pažvelgti, jis suteikia mums „vaizdą" ir yra tarsi „langas", pro kurį galime žiūrėti į vidų"[45]. Jeigu į tą veidrodinį pasaulį gali prasiskverbti tik žvilgsnis, skaitytojas niekada negalės visiškai sužaisti transformavimo žaidimo – bent jau todėl, kad tai, kas čia įveiksminama, bus sužaista iki galo skaitant tekstą. Tik sustabdžius žaidimą įmanoma pasisavinti tai, kas neprisileidžia. Bet tai kartu reiškia, kad skaitytojas, žaisdamas tekstą, neišvangiamai ir pats yra žaidžiamas.

4. Žaisti ir būti žaidžiamam

Tariant Batesono žodžiais, skaitymas primena „gyvenimą – žaidimą, kurio tikslas yra atrasti taisykles, nusakančias, kurios taisyklės visada kinta ir niekada nėra atrandamos"[46]. Tai pasakytina ir apie teksto žaismo struktūrą ta prasme, kad jo

[45] Eugen Fink. *Spiel als Weltsymbol*. Stuttgart, 1960. P. 99.
[46] Bateson, p. 19–20.

taisyklės nebūna žymėtos ir juolab atskleistos. Bandydamas susisteminti savybingą kalbėjimo aktų taisyklingumą, Searle'as perskiria reguliacines ir konstitutyvias taisykles, kurias jis bando apibūdinti šitaip: „Pirmiausia galėtume pasakyti, kad reguliacinės taisyklės reguliuoja iš anksto arba nepriklausomai egzistuojančias elgesio formas – pavyzdžiui, dauguma etiketo taisyklių reguliuoja asmeninius santykius, egzistuojančius nepriklausomai nuo taisyklių. O konstitutyvios taisyklės ne tik reguliuoja, bet ir sukuria arba apibrėžia naujas elgesio formas. Pavyzdžiui, futbolo arba šachmatų taisyklės ne tik reguliuoja futbolo arba šachmatų žaidimą, bet tarytum sukuria pačią galimybę žaisti tokius žaidimus"[47].

Konstitutyvios taisyklės įgalina tam tikrą kombinacijų mastą ir kartu įveda galimo žaismo kodą. Toks kodas teksto žaidime yra tik kaip pėdsakas, nes konvencijos ir teksto žaidimai kombinavimui primeta tam tikrus suvaržymus nesukurdami paties teksto žaidimo. Jie tiesiog liudija, kad ne viskas įmanoma, ir šis pasirinkimo suvaržymas nenustato kombinavimo sąlygų ir neparodo, kokių sprendimų imtis. Kadangi šios taisyklės apriboja teksto žaidimą, bet nesukuria jo, jos yra reguliacinės, o ne norminės. Jos tik teikia postūmį aleatorikai, o aleatorinė taisyklė skiriasi nuo reguliacinės tuo, kad neturi savo kodo. Skaitant tai reiškia, kad – būtent kaip sako Batesonas – aleatorinę taisyklę reikia atrasti, ir ji nuolat kinta. Bet tik žaisdamas tekstą pagal aleatorinę taisyklę (ir kartu stengdamasis ją atrasti), skaitytojas gali deramai dalyvauti teksto žaidime. Kadangi nėra išankstinių aleatorinės taisyklės gairių, visavertiškai dalyvauti neįmanoma, ir skaitytojas lieka ant neprieinamumo, kurį Finkas vadina žaidimo „veidrodiniu pasauliu", slenksčio. Jis neprieinamas, nes yra tik įsivaizduotinė scena, kuriai norisi suteikti realumą, nes ją galima stebėti. Taigi teksto žaidimo aleatorinis elementas apima paties skaitytojo nusiteikimą [*Disposition*], tampantį kodu, kuris reguliuoja aleatorinę taisyklę. Kitame kontekste Lotmanas rašė: „Šis požiūris skatina mus daug atidžiau stebėti tekstų recepcijos skaitytojo sąmonėje istoriją. Kiekvienas naujas sąmonės kodas tekste iškelia naujus semantinius sluoksnius"[48].

Jeigu kiekvieną teksto aktualizavimą reguliuoja skaitytojo kodas, tai aleatorinė taisyklė funkcionuoja ir kaip to kodo identifikavimo priemonė, nes kodas atskleidžiamas per tai, ką jis leidžia aktualizuoti. Kaip ir visos taisyklės, aleatorinė taisyklė gali būti pažeidžiama. Norminių taisyklių pažeidimas užtraukia sankcijas: pažeidus reguliacines taisykles, sužlunga tai, kas turėjo būti produkuota; pažeidus aleatorines taisykles, tariamai atrasta kombinacija demaskuojama kaip trivialus dalykas. Šių padarinių priežastys gali būti įvairios. Stokodamas kompetencijos, skaitytojas gali neįgyvendinti galimybių, atsivėrusių atpalaidavus reguliacinių taisyklių suvaržymus, arba skaitytojo kodas gali būti taip projektuojamas į kombinavimą, kad šis atrodys tapatus kodui.

[47] John Searle. *Speech Acts*. Cambridge. 1969. P. 33.

[48] Jurij M. Lotman. *Die Struktur literarischer Texte*. Vertė Rolf-Dieter Keil. München. 1972. P. 108.

Teksto žaidimas niekada nebūna vien spektaklis, kuriame skaitytojas dalyvauja, kadangi jį traukia šio „veidrodinio pasaulio" neprieinamumas, – tai žaidimas, kurį skaitytojas turi žaisti savaip. Tekstas žaidžia kintamumą to, kas įtraukta į žaismą, o skaitytojas gali įsijungti į permainymų žaidimą tik tiek, kiek įmanomas rezultatas. Mat kaita lyg ir implikuoja tikslą, kuris skaitant nėra patvirtinamas paties teksto. Todėl rezultatas tėra priedas. Jis skiriasi nuo galimos teksto žaidimo intencijos, kadangi jį galima palaikyti teksto prasme. Ir priešingai – teksto žaidimas gali būti tik matrica, įgalinanti produkuoti tokius priedus, nes prasmė negali atsirasti iš prasmės. Priedai yra priedai todėl, kad jie priduoda žaidimams tai, ko savaime žaisme nėra, nors tai lyg ir užbaigia žaidimą. Be to, priedai yra pakaitalai, nes jie turi padėti skaitytojui peržengti slenkstį į neprieinamą „veidrodinį pasaulį" ir taip įveikti visus skirtumus tarp teksto žaidimų siekiant įvaldyti patį teksto žaidimą, kuris skleidžiasi kaip įvykis. Tačiau pakaitalas visada skiriasi nuo to, ką juo siekiama pakeisti, tad pats skirtumas niekada nepašalinamas. Užuot radęs konkrečią strategiją skirtumams pašalinti, skaitytojas visada turi alternatyvių galimybių dalyvauti teksto žaidime.

Iš pradžių skaitytoją gali suvilioti vyraujantis teksto žaidimas, bet šio žaidimo vyksmą visada sutrukdys tai, kad paprastai kiekvienas konkretus žaidimas tik įkūnija kokį nors vaidmenį teksto žaidime. Todėl žaismas iš principo vyksta dviejuose skirtinguose lygiuose, juolab kad paskiras žaidimas būna daug konkretesnis už žaidimų sąveiką. Kuo intensyviau vystosi teksto žaidimas, tuo mažiau atskiras vaidmuo gali būti atliekamas kaip solo partija, nors skaitytojas į žaismą gali įsitraukti tik per šiuos vaidmenis. Todėl skaitymas visada sueina į alternatyvas: arba jis būna labai selektyvus, ir tai reiškia, kad atmetamos žaismo galimybės; arba atsiveria įvairiems priešpriešiniams veikimams, nukreiptiems į iš pradžių prisiimtą vaidmenį.

Didžia dalimi pats skaitytojas turi pasirinkti konkrečius žaidimo komponentus, įgalinančius individualiai žaisti teksto žaidimą. Dėl aleatorinės sanklodos teksto žaidimas niekada tiksliai nenurodo, kaip jį žaisti, tad siekiamą rezultatą galima gauti skirtingais būdais. Tad susidarantis priedas visada bus individualus, ir todėl tekstą galima žaisti daugeliu skirtingų būdų. Vis dėlto galima įžvelgti tokių priedų kategorijas, atskleidžiančias, kai skaitytojas labiausiai priartėja prie teksto žaidimo, vis geriau matydamas, kad tekstas žaidžia jį patį.

Prieš diferencijuojant šias kategorijas, reikia turėti galvoje, kad teksto žaidimo taisyklės, nors ir kaip būtų traktuojamos, laikytinos tik komunikavimo gairėmis – paties komunikavimo jos neįgalina. Skaitydami matome tik atskirus rašytinius ženklus, atliekančius skaitmeninį padalijimą, o tai nėra komunikavimas. Jis randasi tik tada, kai skaitmeninė tvarka išsilieja į analoginį rišlumą. Terminus *skaitmeninis* [*digital*] ir *analoginis* įvedė Wildenas rašydamas apie komunikaciją – jo nuomone, ši sąvokų pora „tiek pat svarbi mene, literatūroje bei muzikoje, kaip

ir ekonomikoje, psichoanalizėje, psichoterapijoje, antropologijoje ir apskritai žmonių komunikacijoje"[49]. *Skaitmeninė* yra kiekviena denotacija bei skirtumų žymėjimas, tad „digitalizavimas visada būtinas, kai reikia pereiti tam tikras ribas"[50]. *Analoginis* yra visas susiejimas ir rišlumo kondensavimas, tad „galima sakyti [...] kad skaitmeninės perskyros įterpia PLYŠIUS į kontinuumą [...], o analoginiai skirtumai, tokie kaip esatis ir nesatis, UŽPILDO kontinuumą"[51]. Be to, Wildenas teigia, kad „Amorfinė žaismo sfera suteikia tam tikrą jungiamąją grandį, su kuria galima konceptualizuoti analogo digitalizavimą"[52].

Grįždami prie teksto žaismo struktūros, aiškiai matome, kaip skaitmeninės perskyros virsta analoginiais rišlumais. Laisvas ir instrumentinis žaismas yra daugiausia skaitmeniniai – jie pranoksta duotybę, ir toks judėjimas kreipiasi į savo galimą pagrindą. Pastarasis yra plyšys, kurį reikia užpildyti idėjomis tokiu būdu, kad skaitmeninis padalijimas generuotų analoginio rišlumo atvaizdą. Perskeltas signifikantas padidina šio plyšių užpildymo mastą[53]. Skaitmeninė konotacija pasinaikina, bet suteikia pavidalą iškylančiai idėjai. Schemos pakreipimo žaidime skaitmeninė perskyra susiaurinama iki mėgdžiojimo ir simbolizavimo inversijos, ir šitaip atsiveria daugialypis suvokiamumas to, kas neprieinama percepcijai. „Skaitmeninis mąstymas yra analitinis ir dvivertis, o analoginis mąstymas – dialektinis ir daugiavertis."[54]

Tačiau neduotybės „percepcinė vaizduotė" tebėra reguliuojama konkrečių percepcijos modelių. Teksto žaidimuose yra tik skaitmeninis žymėjimas to, kas ten žaidžia, o žaidimas žaidžiamas kaip nuolatinis modifikavimas to, kas žaisme sukelia kintantį galimumo sučiuopiamumą. Bet kadangi ne viskas galima, skaitmeninis pėdsakas kartu paskatina ir suvaržo idėjų kombinavimą. Galiausiai teksto žaidimas pasirodo kaip tam tikras galutinis atvėrimas ribos, pažymėtos pačių žaidimų tarpusavio sąveika; bet čia gausėjantis sučiuopiamumas taip pat kupinas skaitmeninio minimalizavimo pėdsakų: pasaulis suvokiamas tik kaip vienas iš galimų – jis skiriasi nuo tų pasaulių, iš kurių medžiagos yra sumodeliuotas, antra vertus, jis nužymi įsivaizduotinos realybės iškilius bruožus.

Be tokių padalijimų ideacija liktų okeaninė, o be ideacijos žymėjimai liktų tušti. „Analogas yra kupinas REIKŠMĖS, o skaitmeninė SIGNIFIKACIJOS sfera yra pa-

[49] Anthony Wilden. *System and Structure. Essays in Communication and Exchange.* London, 1972. P. 190.

[50] *Ten pat*, p. 159.

[51] *Ten pat*, p. 186.

[52] *Ten pat*, p. 173.

[53] Nes iš esmės tai yra „visų ženklų arba signifikantų sekų lemtis: tai, ką jie sako, negali būti to paties loginio tipo su tuo, ką jie signifikuoja, ir su tuo, ką jie nurodo" (*ten pat*, p. 187). Kaip tokią žaismo erdvę galima panaudoti formuojant metaforą, su daug įžvalgių variacijų parodyta Murray Kriegerio knygoje *Reopening of Closure. Organicism Against Itself* (The Wellek Library Lecture) (New York, 1989. P. 57–84, ypač 65–66, 70, 73 ir toliau).

[54] Wilden, p. 189.

lyginti skurdoka."[55] Skaitmeninės perskyros ir analoginis rišlumas konstituoja komunikaciją, kuri vyksta užpildant idėjomis dar nesustruktūruotus plyšius. Skaitmeniniai žymekliai yra ryškūs, o jų sukelta ideacija iš esmės būna išskydusi, ir tai leidžia formuotis potencialiai idėjų gausai. Kadangi ši komunikacija tarp teksto ir skaitytojo gali vykti tik per ideaciją, skaitmeninę teksto partitūrą galima žaisti įvairiai.

Vienas vyraujantis teksto žaidimo būdas yra prasmės ieškojimas kaip žaidimas, kuris baigiasi prasmę radus. Esant tokiam lūkesčiui, visos žaismo formos – nuo judėjimo pirmyn atgal, perskelto signifikanto ir schemos pakreipimo žaidimo iki aleatorinės teksto žaidimų sąveikos – pavaldžios aprėpiančios atskaitos sistemos semantikai. Tai, ką galima identifikuoti tekste, pasirodo kaip ko nors kitko reprezentantas. Taip yra netgi nepaisant to, kad teksto žaidimas išskleidžia savo komponentų transformaciją, o į jų reprezentatyvumą reaguojama arba jis visai nužaidžiamas. Juk tai, kad pati atrastoji prasmė laimima kaip žaidimo vyksmo padarinys ir neturi jokios konkrečios vietos tekste, liudija, kad *laimėjimas* čia ne šiaip metafora, nes tai yra rezultatas, gaunamas tik duotame konkretaus teksto žaidime.

Šitaip žaidžiant, aleatorinę taisyklę tebereguliuoja skaitytojo kodas, kuris, nebūdamas teksto dalis, žaidimą neišvengiamai sustabdo. Pats kodas gali apimti keletą dalykų. Visų pirma skaitymo semantinę orientaciją lemia poreikis ir netgi būtinybė suprasti, o iš to kyla klausimas, ar šis siekis yra savitikslis. Kode taip pat gali slypėti skaitytojo noras pasisavinti žaismo patirtį tokiu būdu, kad visa, kas vyksta, reikia semantizuoti. Bet kodas taip pat gali reikšti gynybinį impulsą, ieškantį prasmės kaip apsaugos nuo nepažįstamumo įsiveržimo. Kad ir kokią konkrečią formą įgytų, semantinė orientacija yra įsikišimas į transformacijos žaidimą – ji stabilizuojasi pagal tai, ką atmeta. Skaitytojo tai gal ir netrikdo, bet kadangi bet kokio atspalvio prasmė „laimima" pagal aleatorinę taisyklę, ją gerokai paveikia tai, kas nerealizuota, ir netgi tai, kas atmesta. Šitaip išvesta prasmė ima funkcionuoti kaip semantiškai orientuoto skaitytojo kodo diagnozė, nes ji suformuojama jos sukeltų praradimų fone.

Kitokia padėtis, kai tekstas žaidžiamas kaip patirties įgijimo būdas. Tada reikia atsiverti žaidimui. Užuot leidę savo kodui reguliuoti aleatorinę taisyklę, leidžiame kodą nužaisti tam, ko jis nebegali reguliuoti. Ant kortos statomos mūsų pačių normos ir vertybės, kad būtų galima prisišaukti būtent tai, ko semantinė orientacija negali apimti. Toks požiūris neabejotinai artimesnis teksto žaidimui, kurio transformacijos įsigalioja tik sulaikant mūsų pačių normas ir vertybes. Bet patirties įgijimo požiūriu transformacijos galiausiai pridedamos prie mūsų pačių žinijos atsargų, tuo išsemiant teksto žaidimo transformacijos galimybes, nes šio žaidimo nebegalima pakartoti kaip naujos patirties.

[55] *Ten pat*, p. 163.

Į tekstą galima pažvelgti ir per malonumą, kurio tikimasi iš skaitymo. Tradiciškai estetinis pasigėrėjimas visada buvo klasikinės poetikos matas, taikomas meno kūriniams. Pasak H. R. Jaußo, estetinės patirties kvintesencija yra „mėgavimasis savimi mėgaujantis kitkuo“[56]. Šis malonumas kyla iš mūsų sugebėjimų suaktyvinimo kantiškąja prasme, ir nepaprasti teksto žaidimo reikalavimai jį, be abejo, gali padidinti. Tai ypač būdinga tais atvejais, kai tekstas slepia savo žaismo taisykles ir jų atradimas pats gali tapti žaidimu. Jeigu dėl to kognityviniai sugebėjimai panaudojami vienpusiškai, malonumas padidėja, kai rastos taisyklės meta iššūkį sensoriniams ir emociniams sugebėjimams. Šitaip suaktyvinus, skaitytojai patys ima žaisti, ir tai gali pavirsti „mėgavimusi savimi“, kai neįprastas sugebėjimų naudojimas mus daro esamus sau. Kitaip negu patirties įgijimas, šis žaidimas yra ilgalaikis: įgyjant patirtį, pakreipiamas savas kodas, o suaktyvinant sugebėjimus, sukuriama savasties esatis, kuri, nors tam tikra prasme ir nurimsta, gali būti veikiau ne rezultatas, o įtemptas dėmesys sau. Mat kadangi šiame procese savastis nepakreipiama, suaktyvinus sugebėjimus, išlieka latentinis teksto žaidimo sukeltos transformacijos suvokimas. Toks suaktyvinimas skaitytoją paverčia žaidėju, kuriam leidžiama stebėti save šiame vaidmenyje. Būti sučiuptam vaidmenyje ir kartu anapus jo yra dubliavimo forma, per kurią teksto žaidimo transformacijos virsta skaitytojo reakcija, įpavidalinama pasitelkiant sugebėjimus.

Yra dar vienas požiūris – kitoks negu minėtieji, – kurį Rolandas Barthes'as pavadino „teksto malonumu“. Jis išreiškia intensyviausią skaitytojo įsitraukimą į žaidimą. Pasak Barthes'o yra

> du skaitymo būdai: vienas eina tiesiai per pasakojimo sąnaras, atsižvelgia į teksto ilgumą, nekreipia dėmesio į kalbos veiksmą [angl. ir vok. *žaismą* – L. J.] [...] Antras būdas nieko nepraleidžia: priremia, prikausto prie teksto, verčia skaityti, jei galima taip sakyti, stropiai ir su užsidegimu, bet kurioj teksto vietoj pagauti asindetoną, atskiriantį kalbas, bet ne pasakojamą istoriją (anekdotą); į tokį skaitymą mus įtraukia ne teksto dydis (logine prasme), ne tiesų išskleidimas, bet reikšmingumo sluoksnis; pavyzdžiui, kai žaisdamas nori ištraukti ranką iš apačios ir pliaukštelėti per draugo ranką iš viršaus, jaudulį skatina ne žaidimui būdinga skuba, bet aukštyn kylantis triukšmas (kalbos ir jos sugriovimo vertikalumas); tuo momentu, kai viena ranka (skirtinga) šokteli virš kitos (o ne viena šalia kitos), [kai] susidariusi tuštuma pagrobia žaidimo subjektą – teksto subjektą. Paradoksalu [...] tačiau šis antrasis, stropusis [...] skaitymo būdas yra tinkamas šiuolaikiniams tekstams, baigtiniams tekstams. Lėtai, *ištisai* skaitykite bet kokį Zola romaną, ir knyga iškris jums iš rankų; greitai, priešokiais skaitykite modernų tekstą, ir jis taps neįžvelgiamas, neprieinamas jūsų malonumui: jūs norėtumėte, kad kas nors įvyktų, bet nieko neatsitinka, nes *tai, kas įvyksta kalboje, niekad neįvyksta diskurse*. O atsitinka, atsiranda štai kas: plyšys tarp dviejų kraštų, tarpelis pasimėgavimui – kalbų erdvėje, sakyme, bet ne

[56] Hans Robert Jauß. *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt/M., 1982. P. 84.

sakymų sekoje. Kad perskaitytum šiandieninius autorius, reikia ne ryti, ne springti, bet rupšnoti, atsargiai sklembti, vėl patiriant praėjusių amžių atpalaiduojantį skaitymą – tapti *aristokratiškais* skaitytojais[57].

Yra du esminiai šio „teksto malonumo" aspektai:

1. Tas „plyšys", kuris yra „užsimiršimo vieta, siūlė, įpjova, išsiurbimas, *nunykimas*"[58], pasireiškia kaip neišnaikinamas skirtumas, kuris konstituoja žaismą ir kurio negalima atsikratyti jokia forma, kuria jis įveiksminamas.
2. Subjektas įsviedžiamas į šį trūkį, kuris ir yra „teksto subjektas" ta prasme, kad iš jo kyla viskas, kas žaidžiama tekste.

Judėjime pirmyn atgal šis trūkis neleidžia laisvam žaismui galutinai atsisieti nuo to, ką jis atmetė, arba instrumentiniam žaismui – sugrįžti prie ištakų; perskeltame signifikante denotacijai neleidžiama atsikabinti nuo įfigūrinimo; schemoje pasisavinimo negalima atsieti nuo pritaikymo; žaidimuose negalima atsikratyti net ir nugalėto priešininko; o teksto žaidime negalima išardyti žaidimų kombinavimo. Šis trūkis yra negatyvumas – jis sukelia žaismą išmušdamas pagrindą viskam, kas apibrėžta. Štai todėl šitaip skaitydamas subjektas visada įsprūsta į tarpinę poziciją, kur galima išžaisti tai, ką atvėrė plyšys. Mes įsitraukiame į žaismą statydami save ant kortos – įslystame į tekstą, kuris mus taip užima, kad mūsų pastangos atrasti prasmę, įgyti patirties arba suaktyvinti savo sugebėjimus pasiduoda „nunykimui". Nes jeigu teksto žaidimas yra „veidrodinis pasaulis", į kurį mes iš esmės negalime įžengti, tai turime nuslopinti save kaip referenciją, kad peržengtume jo slenkstį. Šitaip savęs nepaisant tampama Barthes'o *„aristokratišku* skaitytoju", bet tai nereiškia „elitiniu skaitytoju". Juk čia atsisakoma įpročių, kuriuos skaitytojas anksčiau laikė savaime suprantamais, o tokie išsižadėjimai paprastai nebūna elitiniai. Vadinasi, „teksto malonumas" gaunamas ne pagal skaitančio subjekto, o pagal teksto pateiktas sąlygas. Pranašumas čia tas, kad malonumas neišnyksta per akimirką, kaip kad būtų, jeigu jis priklausytų vien nuo subjekto[59]. Jį galima ištęsti, nes trūkis nuolat teikia galimybes, kurias žaisdamas skaitantis subjektas gali užsimiršti. Priešingai pasisavinimo skaitant būdams, kuriais žaidimas užbaigiamas, „teksto malonumas" teikia begalinį atnaujinimą kaip prizą už subjekto užsimiršimą. Tad jeigu „kiekvienas džiaugsmas trokšta [...] amžinybė[s]"[60], teksto malonumas, regis, suteikia tai, kas kasdieniame gyvenime nepasiekiama.

Todėl „teksto malonumas" ir „papildas" išsiskiria kaip alternatyvos. Tai, kas įmanoma, gali kelti nerimą, bet kartu paaiškėja, kad geidžiamas tikrumas tegali

[57] Rolanas Bartas. *Teksto malonumas*. Vertė G. Dručkutė. Vilnius, 1991. P. 277–278.

[58] Roland Barthes. *Die Lust am Text*. Vertė Traugott König. Frankfurt/M., 1974. P. 14.

[59] Apie tai žr. Sören Kierkegaard. *Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den philosophischen Brocken*. I (Gesammelte Werke. 16. Abteilung). Vertė Martin Junghans. Düsseldorf, 1957. P. 187

[60] Frydrichas Nyčė. *Rinktiniai raštai*. Vertė Alfonsas Tekorius. Vilnius, 1991. P. [illegible]

būti pakaitalas. Žaismo konstitutyvus skirtumas užgniaužia visas pastangas jį pašalinti, nes žaismas kaip beribių galimybių generavimas iš esmės yra nepagrįstas, o „teksto malonumas" skaitančiam subjektui leidžia nuslysti į savo nepagrįstumą.

Jeigu tokia savasties patirtis maloni, tai todėl, kad ji suteikia būseną, ankstesnę už visą tapsmą. Ji taip pat maloni todėl, kad tokia būsena užlieja savastį, kuri negali nei nuo jos atsiriboti, nei su ja susisieti, ir šitaip skaitantis subjektas sutampa su „teksto subjektu".

VI. Epilogas

1. *Mimezė ir performavimas*

Teksto žaidimas vyksta kaip jo referencinių pasaulių transformavimas, iškeliantis ką nors, ko negalima išvesti iš šių pasaulių. Vadinasi, nė vienas šių pasaulių negali būti vaizdavimo objektas ir tekstas anaiptol neapsiriboja kokios nors duotybės reprezentavimu. Šiaip ar taip, negali būti reprezentavimo be performavimo, ir performavimo šaltinis visada skiriasi nuo to, kas reprezentuojama. Jeigu reprezentavimas reiškia mimezę, visada turi būti kas nors, kas aprašant vaizduojama, tad kyla klausimas, ar aprašytina dalykų padėtis egzistuoja savarankiškai, nepriklausomai nuo reprezentavimo. Kol reprezentavimas tapatintas su mimeze, atsakymas paprastai būdavo teigiamas. Atsižvelgiant į tai, kad tradicinė poetika šį „nežodinį žinojimą" perdavė per šimtmečius, tikrai nederėtų tiesiog pakeisti mimezės idėjos performavimo idėja – juk Aristotelio tradicija teikia meno produkavimo „receptus", kurie bent jau nurodo, kad reprezentavimas be performavimo neįsivaizduojamas.

Čia nesiimsime peržiūrėti Aristotelio tradicijos, nors svarbu neužmiršti, kodėl Aristotelio požiūris į mimezę kaip duotybės mėgdžiojimą susikristalizavo į pamatinę Vakarų poetikos premisą. Reprezentavimas kaip mimezė iš pat pradžių buvo ambivalentiška samprata, kurios abejotinas dvilypumas neišnyko iki šių dienų. Reikia turėti omenyje, kaip mimezę nuvertino Platonas, kad suprastume Aristotelio atlikto atitaisymo poveikį. Platonui mėgdžiojimas reiškė fenomenalaus pasaulio trūkumą lyginant su idealiu pasauliu, nes pamėgdžiojimas *nėra* pati mėgdžiojama idėja. „Timajuje" nuolydis tarp idėjos ir jos kopijos didžiausias: aiškinant fenomenų pasaulio atsiradimo „konfūzą", Demiurgas laikomas ne Kūrėju, o tik amatininku.

Aristotelis reagavo į šią situaciją. Pasak jo, menas

> „viena vertus, išpildo, o antra vertus, mėgdžioja (gamtos duotybę)". Šis dvigubas apibrėžimas glaudžiai susijęs su „gamtos" – kaip produkuojančio principo (*natura naturans*) ir produkuojamo pavidalo (*natura naturata*) – sampratos dviprasmiškumu. Tačiau lengva pamatyti, kad „mėgdžiojimo" elemente glūdi svarbiausias komponentas, nes imantis to, ką paliko gamta, vykdomas gamtos numatytas projektas, pradedama nuo duotybės entelechijos ir ji įgyvendinama. „Menas" taip ryškiai pavaduoja gamtą, kad Aristotelis gali pasakyti: kas stato namą, daro būtent tai, ką *darytų* gamta, jeigu ji, taip sakant, „augintų" namus. Gamta ir „menas" turi analogišką struktūrą: vienos sferos esmines imanentines ypatybes galima pakeisti kitos sferos ypatybėmis. Taigi tradicija visai pagrįstai sutrumpino Aristotelio apibrėžimą iki formos „ars imitatum naturam", kurią vartojo ir pats Aristotelis[1].

[1] Hans Blumenberg. *Wirklichkeiten in denen wir leben*. Stuttgart, 1981. P. 55–56.

Platono požiūriu, mėgdžiojimo menkavertiškumą liudija tai, kad Demiurgas gali imituoti tik duotąjį universalaus plano modelį, o Aristotelis kitaip įvertino mimezę remdamasis savo įsitikinimu, kad idėjų amžinybė tapo pasaulio amžinybe. Tad idėjų pavyzdingumas užleido vietą idėjų ir pasirodymo atitikimui, kuris įkūnija kosmoso pilnatvę ir todėl apima visas galimybes. Nes galima tik tai, kas pagal savo konstitutyvią *morphē* jau yra realu arba potencialiai realu. Menas tampa *technē* – mėgdžiojant atidengiama entelechija. Todėl menininkas padaro tik tai, ką gali padaryti gamta, ir mimezė su būdingu kartojimu tik išbaigia dar neišbaigtą būklę. Menininkas turi įgūdžių, bet neturi gebėjimo suprojektuoti ir juolab sukurti patį pasaulį.

> Kai Aristotelis sako, kad menininkui reikia mėgdžioti gamtos dalykus tokius, kokie jie *turėtų būti*, tai nereiškia, kad jis nurodo kokią nors šiuos dalykus pranokstančią normą, – tai reiškia „ekstrapoliaciją" iš tapsmo proceso į tapsmo tikslą [...] Tam, kad „menas" nepasitenkintų faktine esamybės *padėtimi*, o numatytų joje formuojamai veikiantį *tapsmo tikslą*, mimezei yra esminė generatyvinė gamtos sampratos pusė, bet tik todėl, jog, pašalinus idėjas, dar vis tiek reikia ko nors panašaus į „idealumą", kad suprastume, kas nusako darantį, ir visų pirma meną darantį, žmogų.[2]

Šis „idealumo" elementas aiškiai parodo, kad, nors ir turėdamos analogišką struktūrą, gamta ir mimezė nėra tapačios, ir taip yra dėl to, kad žmogaus darbas, kurį turi pateisinti „menas", skiriasi nuo gamtos darbo. Ir nors menininko *technē* produkuotame darbe pakartoja būties būklę, šiuo pakartojimu – tegu ir išbaigiama gamta, kur ji palikta neišbaigta – siekiama reaguoti į nemalonų Platono iškeltą klausimą: kodėl pasaulio amžinumo akivaizdoje apskritai dar egzistuoja žmogaus darbas? Tad mimezė turi dvigubą referenciją: kaip gamtos mėgdžiojimas ji atlieka tai, kas atliekama gamtoje; bet tai daroma ne gamtos, o žmonijos labui. Gamtai nereikia mimezės, ir net jeigu *technē* būtų tobula gamtos produkavimo principo ekstrapoliacija, ji vis tiek skirtųsi nuo gamtos. Jeigu pati gamta produkuotų šią *technē*, toks dubliavimas būtų perteklinis, nes gamta savybingą savo išbaigtumo galimybę visada turi kaip realybę. Jai nereikia menininko *technē*, kad pasiektų tai, kas yra.

Technē iškelia į paviršių konstitutyvią *morphē* ir stengiasi išbaigti tai, ką gamta paliko neišbaigtą, nors tai neišbaigta tik žmogaus akiai. Todėl *technē* gamtos netaiso – to nereikia, – o mėgdžiodama duotą objektą, jį suobjektina. Gamtos dalykų, kokie jie turėtų būti, mėgdžiojimas reiškiasi kaip „faktiškai *dar* nepasiektas *tapsmo tikslas*"[3]. Tai reiškia, kad, nors prie gamtos nieko nepridedama, ko joje nėra kaip galimybės, *technē* atliekama ekstrapoliacija ir to, kas kopijuojama, suobjektinimas yra performavimo veiksmai, kurie patys negali būti duotų objektų kopijos. Juk ekstrapoliacija ir suobjektinimas gamtoje nėra duoti – jeigu jie būtų

[2] *Ten pat*, p. 73.
[3] *Ten pat*.

duoti, gamtos mėgdžioti nereikėtų, – o iš tiesų *technē* pasiekia kai ką tokio, kas šiek tiek svarbu ir gamtai: apimdama viską, kas realu, ir viską, kas galima, gamta negali pateikti visų savo galimybių kaip jau realizuotų (jas realizavus, jos jau nebebūtų galimybės).

Todėl ekstrapoliacija ir suobjektinimas turi dvi funkcijas: mėgdžioja gamtą ir kartu susieja žmones su gamta. Tai taip pat paaiškina, kodėl yra tokia gausa kūrinių, kurių nebūtų, jeigu šį santykį pačioje gamtoje grįstų kokia nors *morphē* arba būtų vienas kūrinys, kuris tokią *morphē* pateiktų taip išsamiai, kad visi kiti kūriniai atrodytų kaip nesėkmės demonstravimas. Gausūs kūriniai skirtingai suobjektina tai, kas mėgdžiojama, ir šis suobjektinimas padaro regima tai, kas turėtų būti, nes jis iškelia to, kas kopijuojama idealumą. Klasikinėje mimezės sampratoje šis performavimo elementas, žinoma, tėra minimalus, bet be suobjektinimo proceso mimezė būtų neįsivaizduojama. Performavimas buvo pajungtas mimezei tol, kol manyta, kad žmogus yra tvirtai įstatytas į kosmoso sanklodą ir kol krikščioniškasis-neoplatoniškasis pasaulėvaizdis teikė hierarchinę viso pasaulio tvarką. Šiomis sąlygomis performavimas tėra perteikimas to, kas yra, – tai visada darosi būtina, kai prireikia įveikti skirtumus.

Istoriškai mimezės ir performavimo santykis pakito, kai sunyko paveldėtos pasaulio sanklodos uždarumas, – svyruojančiai mimezės sampratai tai turėjo padarinių ta prasme, kad reikėjo susigyventi su vis įvairesniu pasauliu, o ne tik mėgdžioti jį. Užuot vaizdijus tai, ką amžinoji gamta jau turi tarp savo genezės ir *telos*, mimezei dabar teko kreiptis į mėgdžiojimo „kodėl" ir „kam" atvirame pasaulyje. Tad performavimui reikėjo vykdyti kur kas daugiau nei vien perkėlinėjimus, kurie vis dėlto buvo klasikinės mimezės esmė. Tai nereiškia, kad mimezė išnyko, bet pusiausvyra palengva neišvengiamai persislinko, kai reikėjo reprezentuoti atvirą pasaulį arba kai tikrovę imta laikyti nebe duota, o nuolat realizuojančia save. Tokio sąlygų pokyčio iškeltos problemos akivaizdžios iš žinomų dabartinių reprezentavimo teorijų, kur mimezės samprata tebėra esminis aspektas. Tai išryškina kai ką, ką pastebi jau Aristotelis: performavimas, nors ir būtinas, mimezės koncepcijoje lieka neištirta tuščia vieta, nes iš mėgdžiojimo negalima išvesti produkavimo.

Gombrichas griežtai atmetė prielaidą, kad jo „Dailėje ir iliuzijoje" išplėtotos idėjos yra reagavimo teorija, o ne, kaip manė jis pats, reprezentavimo teorija[4]. „Dailėje ir iliuzijoje" jis cituoja fragmentą apie Filostrato gyvenimą, aprašytą pitagoriečio filosofo Apolonijo Tianiečio, kuris „šį klausimą aptarė [...] daug giliau"[5]. Tarp Apolonijo ir jo mokinio Damio vyksta toks dialogas:

[4] Apie tai žr.: Murray Krieger. „Ambiguities of Representation and Illusion: An E. H. Gombrich Retrospective" // *Critical Inquiry*, 11 (1984). P. 181–194; E. H. Gombrich. „Representation and Misrepresentation" // *Critical Inquiry*, 11 (1984). P. 195–201; Murray Krieger. „Optics and Aesthetic Perception: A Rebuttal" // *Critical Inquiry*, 12 (1985). P. 502–508.

[5] E. H. Gombrich. *Dailė ir iliuzija. Vaizdavimo psichologijos studija*. Vertė Rasa Antanavičiūtė. Vilnius, 2000. P. 154.

„Sakyk man, Dami, ar yra toks dalykas kaip tapyba?" „Žinoma," atsakė Damis. „Ir iš ko susideda šis menas?" „Na, iš spalvų maišymo," atsakė Damis. „Ir dėl ko jie tai daro?" „Norėdami imituoti, gauti vaizdą, panašų į šunį ar žirgą, ar žmogų, laivą ar bet kurį kitą daiktą po saule." Apollonijus klausinėjo toliau: „Tuomet tapyba yra imitacija, mimezė?" „Kas gi daugiau?" atsakė klusnus mokinys, „Jei ne, ji tebūtų juokingas žaidimas spalvomis." „Teisingai," atsakė mokytojas, „bet pagalvok apie vaizdus, kuriuos matome danguje debesims plaukiant, kentaurus ir antilopes, ir vilkus, ir žirgus? Ar jie taip pat – imitavimo rezultatas? Ar tai Dievas laisvalaikiu užsiima tapyba?" Ne, sutarė abu, debesų formos nieko nereiškia, jos atsitiktinės; tai mes iš prigimties linkę imituoti ir artikuliuoti šiuos debesis. „Bet argi tai nereiškia, kad imitavimo menas yra dvilypis?" paklausė Apollonijus. „Vienas aspektas – imitacijos kūrimas rankomis ir protu, kitas – panašumo sukūrimas vien proto galia?" Žiūrėtojo protas taip pat prisideda prie imitavimo. Net vienspalvis piešinys ar bronzinis reljefas jaudina mus panašumu – mes regime jį kaip formą ir išraišką. Apollonijus padarė išvadą, kad „Net nupiešus vieną iš tų indų balta kreida, atrodys, jog jis yra tamsus, nes jo plokščia nosis ir standūs garbanoti plaukai, ir atsikišęs žandikaulis (...) nuspalvina atvaizdą kiekvienam, kuris geba matyti. Todėl manau, kad žiūrintys į piešinius ar tapybos darbus turi sugebėti imituoti, ir kad niekas nesuvoktų nupiešto žirgo ar jaučio, jei nežinotų, kaip tie gyvūnai iš tiesų atrodo."[6]

Čia jau kalbama ne apie *morphē* atidengimą ir net ne apie išbaigimą to, ką gamta paliko neišbaigtą. Vietoj to susitelkiama į mimezės proceso implikacijas – aptariamu objektu tampa pati Aristotelio *technē*. Pasirodo, konstitutyvios gamtos sąlygos yra ne tiek formos, kiek vaizdiniai, prisimenami menininko, kuris projektuoja juos į duotybę tokiu būdu, kad stebėtojas gamtą irgi mato pagal menininko intenciją. Tad net spalvos, kurias reikia sumaišyti norint sukurti gamtos fenomenus, siejasi su sąmonėje sukauptomis formomis, ir šių formų pamėgdžiojimas šį mišinį turi savo dispozicijoje.

Atrodo, kad Aristotelio *morphē* persikėlė iš gamtos į menininko sąmonę, nes mėgdžiojama ne gamta, o dailininko atmintyje nusistovėjusios formos, leidžiančios, taip sakant, atverti gamtą. Tai yra toli siekiantis mimezės referencijos pokytis, kuris kyla iš pakitusio gamtos supratimo. Matyti gamtą *kaip* kažką reiškia, kad, priešingai tradiciniam požiūriui, ji tapo atvira. Dabar reikia įvaizdyti ne tai, kas „turėtų būti", o konkretų gamtos pasiekiamumą. Ją reikia padaryti patogią schemų repertuarui bei modeliams, kurie bendri menininkui ir meno kūrinio žiūrėtojui. Tokie modeliai nebeturi *morphē* kokybės – jie rikiuojasi į neužbaigtą eilę, tad mėgdžioti reikia ne tiek objektus, kiek percepcijos sąlygas. Tokiu būdu į gamtos fenomenus galima žiūrėti taip, kaip to siekia menininkas. Juk ir paprasčiausias percepcijos veiksmas mus moko, kad objektų niekada nematome kaip visumos, o tik *kaip* „kažką". Tai aišku iš pacituoto fragmento, kur net vienspalvis piešinys matomas kaip „forma ir išraiška". Vadinasi, duoto objekto kaipo tokio pamėg-

[6] *Ten pat*, p. 154–155.

džioti visai neįmanoma, nes žiūrėtojas visada mato objektą *kaip* kažką kitokį. Siekiant to išvengti, mėgdžioti tenka percepcijos formas, kurios leidžia mums vienodai matyti gamtos fenomenus, nors mėgdžiojamos sąlygos nėra paveikslo siekiamas mimezės objektas. Nes pavaizduoti reikia ne formų prisiminimą, bet tai, ką reikia pamėgdžioti, negali būti nukopijuota neimituojant percepcijos sąlygų. Vadinasi, pamėgdžiota gamta pasireiškia tik kaip ideacinis objektas, nors nuolat išlieka iliuzija, kad tai pati gamta. Galbūt todėl net Antikoje mimezė kartais būdavo laikoma tikro daikto simuliacija, kaip rodo Zeuksido nutapytos vynuogės, kurias neva kapnojo paukščiai.

Žinoma, Aristotelio mimezės koncepcija turėjo performavimo pradmenį, nes būtina suobjektinti tai, ką *technē* turi pasiekti kaip duotų objektų pamėgdžiojimą, bet performavimas labiau išryškėja, kai imama tyrinėti pačią *technē*. Nes sąmonėje sukauptų formų mėgdžiojimas padeda instrumentalizuoti percepcijos sąlygas, kuriomis reprezentuojamas objektas išnyra taip, tarsi tai būtų jo duotybė. Aišku, formos nėra tiesiog projektuojamos į gamtą. Jos funkcionuoja kaip pagrindiniai orientyrai mėgdžioti gamtą, kuri išsiskleidžia su išlyga, kad šios formos laikomos pačios gamtos dalimi, nes gamtą vis labiau reikia atverti ir suprantamai perteikti žmonėms.

Mimezės sampratoje įvyko poslinkis, nes jos referencija – nebe Aristotelio kosmosas, o vis labiau ir labiau percepcija. Tad Apolonijo pavyzdys puikiai derinasi su Gombricho ištikimybe mėgdžiojimo koncepcijai, nors tai iš esmės laikytina performavimo veiksmu. Klasikinė Gombricho formulė – „'kūryba ankstesnė už priderinimą (*making comes before matching*)'. Anksčiau už menininko norą atkartoti regimojo pasaulio vaizdus jam kilo noras tiesiog kurti. Ir taip buvo ne tik legendinėje praeityje [...] pats pritaikymo procesas turi pereiti 'schemos ir korekcijos' etapus. Kiekvienas dailininkas turi žinoti ir sukonstruoti sau schemą prieš pritaikydamas ją vaizdavimo reikmėms"[7]. Schemos yra ankstesnės už išorinį pasaulį, kuris per menininko percepciją įsikiša į šiuos numatymus kaip pataisa. Būtent numatymai vedžioja žvilgsnį po regimąjį pasaulį – akis gauna informaciją iš schemos, o ne iš gamtos entelechijos, ir tada mes galime pamatyti tai, ko paveldėta schema arba išmonė negebėjo atskleisti. Todėl regimasis pasaulis vaizduojamas performavimo veiksmų seka. Suobjektinimas, kuris Aristotelio mimezės sampratoje buvo tik pagalbinis komponentas – nes siejamas su tuo, kas filosofiškai visada buvo žinoma, – dabar, kaip visavertė performavimo veikla, tampa viena iš pamatinių mimezės dalių. Taip yra todėl, kad percepcija kaip referencija nė kiek nebegali pretenduoti į mėgdžiojamos gamtos pažinimą.

Performavimas turi kompensuoti tai, ką prarado klasikinė mimezės samprata, nutrūkus jos ryšiui su uždara pasaulio sankloda ir jos glaudžiai sąsajai su didingu reprezentavimo objektu. Tad kaipgi suvokti šį performavimą, jeigu „kū-

[7] *Ten pat*, p. 99.

ryba ankstesnė už priderinimą", kaip liudija „korekcija" schemoje, kuri pati tėra percepcijos sąlyga? Jeigu šį procesą laikysime percepcijai prieinamų objektų reprezentavimu, mėgdžiojimas reiškiasi kaip laipsniška perkėlimų seka, kuri galiausiai, žiūrėtojui prisidedant prie reprezentavimo išpildymo, virsta percepcijos iliuzija. Kyla klausimas, ar tokį procesą dar apskritai galima laikyti objekto mėgdžiojimu – o gal tai viso labo objekto iliuzijos sukūrimas? Galų gale tas pats procesas vyko ir klasikinėje mimezėje, nors jis buvo užtemdytas mėgdžiojimo ryšio su antikiniu kosmosu ir į dienos šviesą galėjo iškilti tik išnykus šiai mimezės koreliacijai.

Jeigu objekto iliuzija yra sukeliama „kūrybos ir priderinimo" ir „atliekama" „koreguojant" paveldėtą schemą, tai turime pasvarstyti, kaip šios skirtingos operacijos veikia bei sąveikauja. Schema yra konstruktas, ir, nors turėdama ankstesnės pataisos žymę, mums pateikta, ji funkcionuoja tik kaip percepcijos priemonė. Tad korekcijos negalima dedukuoti iš pačios schemos – ji kyla iš dailininko stebėjimo. Taigi schema duoda dvigubą referenciją: ji iš anksto struktūruoja regimąjį pasaulį ir šitaip užgožia tai, ko ji pati nebeapima. Norint įvaizdyti stebėjimą, reikia pertvarkyti schemą, kad ji priimtų tai, ką dailininkas ketina pavaizduoti. Kaip tai įvyksta?

Šio laipsniško proceso sandūros daugiausia yra plyšiai, nors Gombrichas, nagrinėdamas savo pavyzdžius, visada atkreipia dėmesį į sąveiką. Tačiau sąveika kyla iš pamatinio žaismo judėjimo pirmyn atgal tarp kūrybos ir priderinimo bei tarp schemos ir korekcijos. Šitaip į mėgdžiojimo sampratą įsispraudžia žaismo elementas (nors gana nediferencijuota forma), nes iliuzinis objektas iškyla tik tada, kai kūryba ir priderinimas bei schema ir korekcija žaidžia vienas su kitu arba vienas prieš kitą. Jis atrodo kaip objektas, nes atvaizdo žiūrėtojas suvokia tarsi percepcijos objektą. Paveikslo objektiškumas kyla iš aprašytųjų operacijų, schemai prisitaikant prie percepcijos sąlygų tokiu būdu, kad dailininko įvaizdytas pasaulis atrodytų kaip objektas. Mimezės istorijoje stulbina tai, kad kaip tik tada, kai Aristotelio turėjo būti išaiškinta *technē*, į pirmą vietą iškilo performavimas, ir galiausiai pati mimezė sukūrė savo mėgdžiojimo objektą.

Pasak Paulio Ricoeuro, mimezei būdinga „iliuzija tariamai kyla iš neįmanomo užmojo suvienyti psichinio vaizdinio vidujybę su išorine realijos duotybe, kuri iš išorės psichinės scenos žaismą kreiptų prie tam tikros visumos arba 'reprezentavimo'".[8] Ricoeuro nuomone, būtent dėl to mimezė patyrė vis didesnį spaudimą. „Esą reprezentavimą dėl to reikia pasmerkti kaip esaties dubliavimą, pakartotinį esaties įbūtinimą. Aš esu linkęs pamėginti ištraukti reprezentavimą iš tos aklavietės, į kurią jis buvo nustumtas, sugrąžinti jį į žaismo lauką, bet kartu nė kiek nesusilpninti minėtosios kritikos."[9]

[8] Paul Ricoeur. „Mimesis and Representation" // *Annals od Scholarship. Metastudies of Humanities and Social Sciences*, 2 (1981). P. 15.

[9] *Ten pat.*

Kadangi stiprinant mimezę prieš jos pačios iliuzionizmą ir prieš dekonstruktyvią kritiką tenka „išsikelti iš reprezentavimo uždarumo"[10], Ricoeuras linkęs traktuoti ją kaip procesą, „kurį žaismingai, bet ir rimtai pavadinsiu *mimeze 1*, *mimeze 2* ir *mimeze 3*"[11]. Aišku, kad mimezei reikia ko nors mėgdžiotino, ir čia jis pasitelkia „esminę Aristotelio mintį, kad poezija yra veiksmo mėgdžiojimas"[12]. Todėl mimezė suponuoja visuotinai priimtą nuostatą, kas yra veiksmas, tada šis veiksmas perkeliamas į tekstą ir galiausiai realizuojamas skaitytojo. „Iš tiesų būtent skaitytojas – arba veikiau skaitymo veiksmas – galiausiai ir yra vienintelis operatorius, užtikrinantis sklandų perėjimą iš *mimezės 1* į *mimezę 3* per *mimezę 2*. Tai yra iš prefigūruoto pasaulio į transfigūruotą per konfigūruotą pasaulį."[13]

Šios trys stadijos struktūriškai primena Gombricho mimezės sampratą, nusakančią reprezentavimą kaip fazių seką nuo dailininko paveldėtų schemų per paveikslą prie žiūrėtojo dalyvavimo. Skirtumas tik tas, kad Gombrichas mimezę susieja su regimuoju pasauliu, o Ricoeuras – su veiksmu. Tai galėtų reikšti, kad ištikimybė mimezės sampratai apkarpo mėgdžiojimo mastą. Juk percepcijai prieinamas pasaulis yra daug platesnis negu veiksmas ir juolab Aristotelio *morphē*. Mėgdžiojamo objekto pokyčiai ir detalizavimai yra glaudžiai susiję su mimezės tikslu, kuris, išnykus jo ankstesnei kosminei koreliacijai, leidžiasi tik dalinai apibrėžiamas. Traktuojant mimezę kaip procesą, ji lyg ir „demokratizuojama" – svertus, išbaigiančius kiekvieną proceso fazę, junginėja skaitytojas. Todėl visai logiška, kad Ricoeuras savo apmąstymus baigia keldamas klausimą, kokia referencija orientuoja tokį mėgdžiojimą: „Ar galime laikytis klasikinės referencijos sampratos [...] kalbėdami apie transfigūruojantį *mimezės* veiksmą? Jeigu referenciją traktuojame kaip aprašomąją, tai ne. Bet jeigu pripažįstame, kad *mimezė 3* praskelia aprašomąją referenciją ir siūlo sumanyti neaprašomosios referencinės dimensijos sampratą – tai taip. Šiuo atveju turime drąsiai suformuoti paradoksalią produktyvios referencijos formos idėją [...] Šia prasme *mimezė* pralenkia mūsų turimas referencijos, realumo ir tiesos sampratas. Taip ji skatina dar neįgyvendintą reikmę galvoti daugiau."[14]

Mimezė, sukurianti savo referenciją, tampa transcendentali bet kokiai duotybei. Dabar ji lemia, kas yra veiksmas, kurio išankstinė samprata transfigūruojama per konfigūracinę teksto formą į jo polisemijos atradimą. Išankstinė duotybė funkcionuoja tik kaip atspirties taškas atidengiant tai, kas buvo paslėpta išankstinėje sampratoje, ir susitariant, kad visi remiamės tuo pačiu pagrindu. Gombrichas percepciją dar laikė mimezės referencija, bet mimezei kaip procesui referencija turi būti nuolat diversifikuojama, kad iš to kylantis dinamizmas suformuotų

[10] *Ten pat.*
[11] *Ten pat*, p. 17.
[12] *Ten pat*, p. 18.
[13] *Ten pat*, p. 28.
[14] *Ten pat*, p. 29–31.

referentiškumą, leidžiantį pasireikšti veiksmui kaipo tokiam. Tai logiška ta prasme, kad mimezės tikslas nebegali būti istoriškai garantuota tikrybė, tad galiausiai mimezė ima pati produkuotis referenciją. Bet tai taip pat reiškia, jog ji negali būti autoreferentiška, kad neimtų sau prieštarauti, nes mimezė suponuoja duotybės ir mėgdžiojimo santykį, kuris dingtų, jeigu mimezė taptų savo pačios objektu. Bet mimezė, produkuojanti savo referentiškumą (kurio tačiau neišeina aprašyti), yra „veiksmas dėl veiksmo"[15]. Vis dėlto šis panašumas į duotybę padeda reprezentuoti patį procesą, o tai reiškia, kad mimezė dabar tampa performavimo reprezentantu.

Mimezei tenka dviguba užduotis: iš mėgdžiojamo veiksmo įfigūrinimų ji turi ekstrapoliuoti referenciją, kad sukonkretintų pačius įfigūrinimus. Šį procesą galima nusakyti hermeneutiniu *tarpininkavimo* terminu[16], nors tai hermeneutikoje taip pat yra *asylum ignorantiae*. Mimezės sukeliama kaita iš prefigūracijos (išankstinės sampratos) per konfigūraciją (tekstą) į transfigūraciją (skaitytoją) nusako proceso fazes, bet ne perėjimo punktus. Šie lieka tušti. Jie ir turi būti tušti, kadangi įfigūrinimo statusą galima suvokti tik per žaismą, nes pertvarkomų įfigūrinimų poslinkiai nebūna iš anksto nulemti, tad juos, norint išskleisti, reikia įveiksminti judėjimu pirmyn atgal. Taip pat žaidžiama tarp kintančių įfigūrinimų ir iš jų ekstrapoliuojamos referencijos, nes ji nėra išansktinė duotybė ir gali susidaryti tik kibernetiškai. Referencija kyla iš įfigūrinimų statuso pokyčio „priekinio ryšio" (*feedforward*), o jas savo ruožtu reguliuoja besiformuojančios referencijos grįžtamasis ryšys (*feedback*). Ši performavimo žaisminė sąveika išskleidžia laipsnišką procesą, kurį užbaigia skaitymo veiksmas.

Kuo daugiau mimezė analizuojama kaip procesas, tuo neišvengiamiau siūlosi performacinis reprezentavimo pobūdis. Tik duotybė saisto performavimą mimetiškai, nors kartais ir ji atrodo produkuota performavimo. Nuo čia tereikia mažo žingsnelio, ir performavimas atsigręš prieš mimezę. Šis žingsnis žengiamas Adorno „Estetikos teorijoje", nors čia jis mus domina tik tiek, kad leidžia lokalizuoti teksto žaidimo relevantiškumą. „Mėgdžiojimą kaip estetinę teoriją taip pat nepaprasta eliminuoti kaip ir pripažinti. Menas suobjektina mimetinį impulsą. Jis jį tiek pat palaiko, kiek ir atsisako jo betarpiškumo bei neigia jį. Objektų mėgdžiojimui tokia suobjektinimo dialektika užtraukia fatališkus padarinius. Suobjektinta tikrovė yra suobjektintos mimezės koreliatas [...] Mimezė pati nusilenkia suobjektinimui, bergždžiai tikėdamasi užpildyti tarp suobjektintos sąmonės ir objekto atsiradusį plyšį. Norėdamas tapti panašus į suobjektintą kitą, meno kūrinys darosi nepanašus į jį."[17] Tai yra „ardomoji mimezė"[18], per kurią

[15] *Ten pat*, p. 28.

[16] Žr. *ten pat*, p. 19, kur Ricoeuras teigia: „Tariant Cliffordo Geertzo fraze, žmogaus veikla visada simboliškai tarpininkaujama [*mediated*]".

[17] Theodor W. Adorno. *Ästhetische Theorie* (Gesammelte Schriften, 7). Frankfurt/M., 1970. P. 424.

meno kūrinys atsiduria viename lygmenyje su gamta, kad galėtų jai oponuoti. Nors Adorno požiūriu menas dar tebėra susijęs su gamtos grožiu – ši klasikinė gija perveria visą „Estetikos teoriją", – bet tai, kas „pasirodo gamtoje, per savo dubliavimą mene praranda tą būtį savyje, kuri palaiko gėrėjimąsi gamta"[19]. „Būtis savyje, į kurią panyra meno kūriniai, yra ne tikrovės imitacija, o užbėgimas už akių būčiai savyje, kurios dar visai nėra, nežinomybei [...] Jie sako, kad kažkas yra savyje, bet nieko nepredikuoja [...] Menas siekia žmogiškomis priemonėmis realizuoti nežmogiškumo sakymą."[20]

Tai pagrindinis akordas, tiesiog be galo varijuojamas „Estetikos teorijoje" ir galop taip suformuluojamas: meno kūrimo „impulsas remiasi ne mėgdžiojimu [...], o nuo pat pradžių priešinimusi sudaiktinimui"[21]. Juk meno kūrinyje pasirodo „kas nors, kas neegzistuoja"[22], kas vis dėlto, „jeigu pasirodo, vadinasi, turi būti galimas"[23]. Taigi pasirodymas yra ne atvaizdas, o tarsi „šmėkla"[24] – momentinis pėdsakas to, ko nėra. Tai, matyt, neatsiejama nuo pasirodymo vaizdinio pobūdžio, tad meno kūrinys, įvilktas į kalbą, nebūties sudaiktinimo gali išvengti tik sugriaudamas savo „vaizdiniją"[25]. Čia turima omeny, jog išsklaidoma pasirodymui savybinga iliuzija, kad tai, ką apgaule pateikia pasirodymas, iš tiesų egzistuoja, – ir šitaip meno kūrinys atotrūkį nuo gamtos inkorporuoja savyje. Nes tik konkrečiai neigdamas meno kūrinys gali pademonstruoti esąs vienintelis nebūties valdytojas tikrovės apsuptyje. Atotrūkis nuo objektinio pasaulio kūrinyje pasireiškia kaip nedermė [*Riß, rift*]. Meno kūriniams, kaip ir mįslėms, būdingas „susiskaldymas į apibrėžtumą ir neapibrėžtumą"[26]. Nedermė rodo, kad reprezentavimo performacinis pobūdis gali skleistis sugriaudamas produkuotą vaizdiniją. Grįžtant prie Ricoeuro argumentacijos, galima teigti, kad nedermė yra meno kūrinio referencija, ir dėl to nedermė atrodo esanti performavimo šaltinis. Performavimui atsijus nuo mimezės, pastaroji bepridengia tai, kas pro nedermę prasišviečia kaip nebūtis, kurią reikia nuolat nužaidinėti, kad matytųsi maskuotė.

Tad nedermė žymi tai, kas iš prigimties nesutaikoma, – būtį ir nebūtį. Tačiau būtent siekdamas suteikti esatį šiam nesutaikomumui, meno kūrinys turi pateikti susiderinimo regimybę – tiesa, su sąlyga, kad šioji regimybė demaskuojama. Šiam

[18] Žr. Michael Cahn. „Subversive Mimesis: T. W. Adorno and the Modern Impulse of Critique" // *Mimesis in Contemporary Thought: An Interdisciplinary Approach*, I. *The Literary and Philosophical Debate*. Sud. Mihai Spariosu. Philadelphia, 1984. P. 27–64.

[19] Adorno, p. 106.

[20] *Ten pat*, p. 121.

[21] *Ten pat*, p. 482.

[22] *Ten pat*, p. 127.

[23] *Ten pat*, p. 128.

[24] *Ten pat*, p. 130.

[25] *Ten pat*, p. 131.

[26] *Ten pat*, p. 188.

tikslui nesutaikomumui ir regimybei – jie abu, aišku, nesami – reikia konkrečios formos, kuri, užuot juos apibrėžusi, suteiktų esatį jų neapčiuopiamumui. Juk be tokios esaties jie nebūtų prieinami nei sąmonei, nei patirčiai. Šią „esančią nesatį" sukelia estetinė regimybė, kuri produkuoja iliuzinę to, ko nėra, esatį ir, antra vertus, tebėra aiškiai permatoma kaip regimybė, idant nebūtis netaptų būtimi. Vadinasi, regimybė atsiskleidžia kaip tarpininkavimo tarp sąmonės ir to, kas nuo jos nuslepiama, forma. Kaip tarpininkė, regimybė sukelia sąmonei ir patirčiai tinkamą esatį ko nors, kas, tapęs *realia* esatimi, nebebūtų nesaties esatis. Todėl regimybė visada turi turėti neautentiškumo žymę, kadangi tai, ką ji neva atspindi, gali įgyti esatį tik kaip kažkas nesamo, jeigu regimybė atsiskleidžia kaip permatoma iliuzija.

Tuo estetinė regimybė skiriasi nuo Schillerio „gražios regimybės" ir nuo Hegelio „juslinio idėjos pasirodymo". Graži regimybė visada suponuoja tikrovę, nuo kurios ji priklauso, bet kurią turi pranokti. Juslinis idėjos pasirodymas suponuoja, kad egzistuoja tiesa su neišskiriama abstrakčios sampratos ir išorinės apraiškos vienybe – „idėja yra ne tik tikra, bet ir *graži*"[27].

Būdama permatoma iliuzija, estetinė regimybė tebėra persmelkta nedermės, kuri – Adorno prasme – atskleidžia būtį ir nebūtį kaip nesutaikomas partneres. Nors estetinė regimybė nurodo nesuderinamumą kaip tikrovės skiriamąjį ženklą, ji vis dėlto turi pašalinti visam reprezentavimui būdingą kopijavimą, kad išryškintų tai, kas išvengia mimezės. Kadangi Adorno teorijoje tokiai sąveikai nėra aprėpiančios referencijos, turėtų užsimegzti žaismo judėjimas, kuriame meno kūrinio performavimo aspektas – nebepavaldus to, kas yra, reprezentavimui – ima žaisti prieš mimezę. Tai vyksta agonistiškai, kai meno kūrinys pasirodo esąs dominuojamas „savasties sulyginimo su kitu"[28], nors jis visada priešinasi tokiam sulyginimui[29], kad anuliuotų sudaiktinimą, būdingą kūriniui tapus tuo kitu. Tai vyksta kaip maskavimas (*mimikrija*), kai iš mėgdžiojamo gamtos grožio tenka išrauti jo būtį savyje, kad jis apsireikštų „vaizdinijos" apdarais. Ir tai vyksta karnavališkai, kai „vaizdiniją" reikia „susprogdinti"[30], kad tai, kas pažadėta, nebūtų supainiota su vaizdinio pateikimo pasirodymu.

Šiame žaidime viršų ima performavimas todėl, kad kai ką iš prigimties negalintį pasirodyti reikia pateikti per pasirodymą, ir šis neapčiuopiamas, nesuobjektinamas kai kas niekaip negali būti mėgdžiojimo modelis. Bet ir tradiciškai suprantama mimezė gali visai išsipildyti tik per performavimą, nes jau vien suteikiant esatį duotiems objektams jie modifikuojami. Kuo neapibrėžtesnė reprezentavimo referencija, tuo didesnis performavimas, ir kai šiandien kalbama apie „reprezentavimo pabaigą"[31], kyla klausimas, ar taip nusakoma tik istorinė padė-

[27] Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Ästhetik*. Red. Friedrich Bassenge. Berlin, 1955. P. 146.
[28] Adorno, p. 487.
[29] Žr. *ten pat*, p. 305.
[30] *Ten pat*, p. 131.
[31] Michel Foucault. *Die Ordnung der Dinge*. Vertė Ulrich Köppen. Frankfurt/M, 1971.

tis, ar reprezentavimo sampratos netinkamumas siekiant suvokti, kas vyksta mene ir literatūroje.

Duotybės ir mėgdžiojimo skirtumas, aktualus visoms reprezentavimo teorijoms, išvirsta į nedermę, kai ima dominuoti performavimas[32], meno kūriniui imantis neapčiuopiamų dalykų. Mimezės teorijose skirtumas visada buvo tuščia vieta, kuri, atskirdama duotybę nuo mėgdžiojimo, negali būti sulyginama su tuo, ką ji išskiria, o štai nedermė paleidžia nesuderinamybių priešpriešinę tėkmę ir apsireiškia kaip pagrindinis žaidimo pirmyn atgal impulsas, kuriam plečiantis niekas nelieka toks pat.

Tad skirtumas kaipo toks nepasirodo ir neturi savo esaties. Bet, pažymėjęs perskyras, jis leidžia pozicijoms konsoliduotis ir sąveikauti tarpusavyje – ypač todėl, kad jos tekste turi skirtingus ženklus ir skirtingas referencijos sistemas. Tad skirtumas sukelia dvilypį veiksmą: pažymėdamas perskyras, jis įžiebia savo paties pašalinimo impulsus, bet jie kyla ne iš paties skirtumo, o iš to, ką jis padarė skirtingą. Šis dvilypumas palaikomas išskleidžiant išskirtas pozicijas į kintantį jų įvairių galimų santykių daugį. Skirtumas būna veiksnus tiek, kiek bandymas jį apžaisti išsilieja į potencialiai begalinį žaismo judėjimą. Vadinasi, teksto pozicijos yra nebe vien savo atitinkamų referencijos sistemų reprezentantai, o ir kintantys santykių aspektai, kuriais žaidimas vėl primeta skirtumą pačioms pozicijoms. Šitaip šios pozicijos vystosi kaip nuolatinis persijunginėjimas tarp esamų ir nesamų aspektų. Šiame procese žaidimas iškelia į paviršių tai, kas buvo užtemdyta įvairių pozicijų reprezentatyvumo, o tai, kas iškyla, daro grįžtamąjį poveikį reprezentavimui. Žaismas tampa atradimo modusu, bet tai, ką jis išjudina, pakeičia jį patį; tad teksto žaidime pačios žaismo formos kaleidoskopiškai persijunginėja tarp to, kas jos yra, ir to, ką uždengia jų būtis.

Taigi per reprezentavimą vienas į kitą prasismelkia tai, ką toks dubliavimas atskiria, o kadangi šį dubliavimą sukelia žaismas, jis ir suformuoja reprezentavimo infrastruktūrą, nes reprezentavimas yra įfigūrinimas to, ką žaismas atskleidžia kaip nesuderinamybių sujungimą. Įfigūrinimas nėra nei mėgdžiojamo objekto vaizdinys, nei grynas išradimas – jis pagrįstas duotybėmis, kurioms tačiau

P. 269–306; Jacques Derrida. *Die Schrift und die Differenz*. Vertė Rodolphe Gasché. Frankfurt/M., 1972. P. 351–379; Gabriele Schwab. *Samuel Becketts Endspiel mit der Subjektivität. Entwurf einer Psychoästhetik des modernen Theaters*. Stuttgart, 1981. P. 4–34, – kur ši tema pateikiama istorinėje perspektyvoje. Ianas Hunteris straipsnyje „After Representation: Recent Discussions of the Relation Between Language and Literature" (*Ideological Representation and Power in Social Relations: Literary and Social Theory*. Sud. Mike Gane. London, 1989. P. 167–197) kategoriškai skelbia reprezentacijos pabaigą.

[32] Antropologinės implikacijos pateikiamos Victoro Turnerio knygoje *The Anthropology of Performance* (New York, 1986), ypač p. 33–71, kur per įvairių kultūrų naracines paradigmas detalizuojamas etnografinis performavimo fonas. Žr. t. p. to paties autoriaus straipsnį „Are There Universals of Performance?" su Barbaros Babcock įžanga „The Arts and All Things Common: Victor Turner's Literary Anthropology" (*Comparative Criticism*, 9 [1987]. P. 35–58).

žaidime kas nors atsitinka. Nors žaidimas nėra pagrįstas kokioje nors konkrečioje teksto pozicijoje (nes ją tada turėtų reprezentuoti), jis vis dėlto nėra nestruktūriškas. Struktūrą užtikrina teksto žaidimas – ir savo forma, ir savo žaidimo būdu. Todėl įfigūrinimas apima visus duotus faktorius visose teksto pozicijose kartu su jų abipusiu apžaidimu, ir šitaip reprezentavimas kaip performavimas įgyja įvykio pobūdį.

Jeigu reprezentavimas yra žaismo valdomas performavimas, kyla klausimas, kaip aprašyti šitaip produkuotą įfigūrinimą. Tai, kas iš anksto duodama reprezentuoti, apdorojama ir todėl negali būti konstitutyvi įfigūrinimo sąlyga. Būdama žaismo sukelto apdorojimo produktas, įfigūrinimas nėra objektiškas, nors tai nereiškia, kad jis yra gryna fantazija. Jį galima vadinti fantazmu Husserlio šiam terminui suteikta prasme: „*Fantazmas* [...] elgiasi kaip nesamas, jis priešinasi reikalavimui būti laikomam esamu, jis iš pat pradžių afišuoja savo nerealumą, ir jo pirmoji funkcija – atstovauti kam nors kitkam. Tik netiesioginė refleksija suteikia jam įgytą esatį"[33]. Fantazmas neturi substancijos, nors turi formą, padarančią jį nešėju to, kuo jis pats negali būti. Vadinasi, jis nėra nei kopija, nei haliucinacija, nors jis, regis, pašalina žaismo sukeltus dubliavimus. Bet jeigu tarsime, kad reprezentavimas sujungia tai, ką atskyrė skirtumas, turime paklausti, ar tikrai įmanoma pašalinti skirtumą. Jeigu reprezentavimas tikrai randasi panaikinant skirtumą, kuris esti tik žaismo galimybėse, tai reprezentavimas pašalina kai ką tokio, kas iš prigimties neturi pagrindo jokioje būties formoje. Reprezentavimas negali nuslėpti šio fakto – jis jį inkorporuoja, ir todėl jo produkuotas įfigūrinimas yra fantazmas. Fantazmas pasižymi dvilypumu: jis kartu esamas ir nelaikomas esamu, kartu kai kas ir ne jis pats. Jis tampa terpe, kurioje pasirodo tai, ko nėra.

Fantazmas demonstruoja pasipriešinimą, kurį skirtumas nukreipia prieš tarpininkavimą, todėl tai, kas atskleidžiama įfigūrinime, neturi jokio autentiškumo. Bet nors skirtumas reprezentavimo įfigūrinimą nusmukdo iki fantazmo, šio fantazmo jam reikia, kad galėtų pats apsireikšti. Kaipgi kitaip skirtumas, kaip nebūtis, galėtų įsigalioti tame, kas yra?

Šis procesas sąlygoja recepciją, arba, kitaip sakant, recepcijos operacijos parodo, kad įfigūrinimas, kaip vaizdavimo produktas, yra fantazmas. Jeigu reprezentavimas susijęs su neobjektišku dalyku, tai įfigūrinimas turi sąlygoti ideacinio objekto produkavimą. Šis objektas iškyla semantizuodamas įfigūrinimą, ir tada fantazmas gauna pragmatinę realumo priedangą – tai, kuo jis negali būti, nes jis yra pasirodymas to, ko nėra; be to, ideacinį objektą gali išryškinti simbolis ir analogija, kurie, vienas kitą paremdami, padeda sugrąžinti fantazmui akivaizdžiai neįmanomą užčiuopti reprezentatyvumą. Bet tai reiškia, kad recepcijai rūpi atrasti percepcijai neprieinamą, nors iš įpročio numanomą objektiškumą. Skirtu-

[33] Edmund Husserl. *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung* (Gesammelte Werke, 23). Red. Eduard Marbach. Den Haag, 1980. P. 80–81.

mas inkorporuotas į fantazmo statusą, o recepcijoje veikiantis semantizuojantis impulsas – kad ir kaip jis pasireikštų kiekvienu atskiru atveju – pagrįstas jo pašalinimu. Bet jeigu reprezentavimo semantizavimas kyla iš skirtumo pašalinimo, tai pats skirtumas dar nėra semantinis, nes semantika nėra savo pačios pagrindas. Kaip tik dėl to reprezentavimo performacinis pobūdis atsikartoja performaciniame ideacijos veiksme. Šis atsikartojimas, sukeltas reprezentavimo kaip įfigūrinimo, užtikrina perdavimo ryšį tarp literatūrinio teksto ir skaitytojo sąmonės.

Ir štai skirtumas atrodo įveiktas, ir žaidimas baigtas. Bet kadangi žaidimą iš naujo gali žaisti tas pats recipientas, skaitytojo recepcijos geštaltas pasirodo esąs tik dalinis – vadinasi, vėl atviras skirtumui. Nes tai, ko nėra, savo fantazminiu pasirodymu rezultato siekiančioje recepcijoje užmezga besidauginančius kartojimus.

2. *Inscenizavimas kaip antropologinė kategorija*

Jeigu vaizdavimas yra fantazminis įfigūrinimas, jis tampa inscenizavimo priemone, įgalinančia pasirodyti ką nors, kas iš prigimties neobjektiška. Tai visų pirma pasakytina apie minėtąją užcentrinę žmogaus padėtį – žmogus yra, bet „neturi" savęs. Tačiau ir toks skilimas neatrodo aiški žmogaus dalios ypatybė, kurią literatūrai telieka priimti. Juk jeigu žmonės negali tapti esami sau, tai dar nebūtinai reiškia, kad jie trokšta „turėti" save. Iš tiesų neįveikiama distancija tarp „buvimo" ir savęs „turėjimo" yra vienas iš literatūros atradimų, išryškėjęs jai tyrinėjant tarpinę erdvę. Bet šis atradimas būtų iššvaistytas, jeigu literatūra laikytųsi mąstysenos, būdingos gyvenimo pragmatikai, kuri nežinomybių paprastai atsikrato griežtais apibrėžimais. Tačiau literatūra, užuot tai padariusi ir šitaip pašalinusi tarpinę erdvę, virsta scena, kurioje būtent ši erdvė išsiskleidžia daugialypiais modeliavimais. Inscenizuota žmonių nežinomybė [*Unverfügbarkeit, unavailability*] pasireiškia sūkuriu nenumatomų konfliktų, kurie sukonkretėja tik paleidus visą žaismo gamą. Tokiam žaismui būdinga nesibaigti, nes inscenizavimas įgalina šiaip jau neįmanomą būklę – patirti savo negalėjimą turėti save. O suvokiama tai per neautentiškumo pėdsaką, pasiliekantį pašalinus nežinomybę, tad inscenizavimas tampa tikras, nes išsiverčia be pateiktų vaizdinių kompensacinio pobūdžio. Mat inscenizuojama ne kas kita, o ko nors, kas negali būti esama, pasirodymas. Tačiau kadangi kiekvienas pasirodymas turi tam tikro apibrėžtumo – juk kitaip niekas nepasirodytų, – jis neišvengiamai blėsta neapibrėžtumuose, kurie norodo tai, kas išsprūsta, ir, antra vertus, skatina norą įvilioti į esatį tai, kas atmesta.

Literatūrinis inscenizavimas parodo nepaprastą žmogaus plastiškumą – būtent todėl, kad jis, regis, neturi apibrėžtos prigimties, jis gali plėstis į beveik neribotą kultūrinių modeliavimų sritį. Negalėjimas būti sau esamam išvirsta į galimybę išsižaisti iki beribės pilnatvės, nes, kad ir kokia plati ta sritis, nė viena galimybė neprivers mūsų „užsifiksuoti". Taip galime suprasti literatūrinio insce-

nizavimo tikslą. Jeigu žmogaus prigimties plastiškumas per gausius kultūrinius modeliavimus įgalina beribį žmogaus lavinimąsi, literatūra tampa galimybių panorama, nes jos nevaržo nei ribotumai, nei sumetimai, apibrėžiantys institucionalizuotas organizacijas, kuriose šiaip jau žmogus gyvena. Kontroliuojant kintančias savęs modeliavimo apraiškas ir vis dėlto nė su viena iš jų nesusitapatinant, nepaliaujamas savęs inscenizavimas pasirodo kaip pabaigos atidėjimas.

Poreikis inscenizuoti kyla ne vien iš užcentrinės žmogaus padėties. Juk mums taip pat neprieinami kraštutiniai mūsų egzistencijos momentai – pradžia ir pabaiga, – nors jų neprieinamumas nėra tai, ką atranda literatūra. Jie visada buvo esami kaip nerimo versmės – jau vien todėl, kad pati jų tikrybė nepavaldi patirčiai. Kadangi neapčiuopiamos tikrybės, ypač tokios fundamentalios, yra akivaizdžiai nepakeliamos, mes be paliovos stengiamės jas sukonkretinti.

Tai liudija ir gausybė mitų, atsveriančių nepermanomas ištakas vaizdinija, ir daugybė religijų, permainančių neišvengiamas baigmes. Mite neskiriama pradžios kontingencija nuo jos įvaldymo pasakojimais apie ištakas; religijose pabaigos neįžvelgiamumas nelaikomas duotybe, kurią turi transformuoti pažadas. Etiologiniai mitai *yra* pradžia, ir pranašystės *yra* pabaiga. O inscenizavimas yra kita – jame visada įrašyta, kad viskas, ką jis vaizduoja, teleidžia žvilgterėti į tai, kas neprieinama. Tai nepašalina galimybės, kad inscenizavimas irgi pateiks atsakymus, bet kai taip atsitinka, literatūra virsta utopine fantazija, sudaiktinančia apgaulės regimybę, kurios išryškėjantis skurdumas parodo, kad pats modusas tapo objektu.

Kuo apibrėžtesnė pradžios ir pabaigos versija, pateikiama mito arba religijos, tuo efemeriškiau atrodo tai, kas vyksta tarp jų – žmogaus gyvenimo įvairovė. Čia jau tarytum tik išsipildo kas nors nulemto ir apeigomis įtvirtinamo, nes to, kas seniai nuspręsta, neturi pakeisti gyvenimo vingiai. Todėl literatūrinis inscenizavimas per daug nesitaiko pasakojimais ir vaizdais užfiksuoti pradžią ir pabaigą – jis veikiau siekia išskleisti tai, ką didieji slėpiniai atitvėrė. Pradžia ir pabaiga, kaip gyvenimo ribos, taip pat gali sutelkti nenumatomą gyvenimo įvairovę, kuri tada išnyra tarsi prileisdama mus prie neprieinamybės, tačiau neleisdama jos konkrečiai sužymėti. Kadangi negalime atgauti savo prarastos pradžios ir negalime išlikti po neišvengiamos pabaigos, gyvenimo įveiksminimas literatūroje yra „tikras kartojimas" – „prisiminimas pirmyn"[34], tam, kad neprieinamos gyvenimo sritys pasirodytų kaip jo įvairovės netarpiškumas. Žaismas kaip reprezentavimo struktūra tampa jėga, varančia fantazminius inscenizuoto gyvenimo įfigūrinimus.

Kadangi nepaliaujamai besiplečiantis gyvenimo mastas nesileidžia užbaigiamas, nėra galutinės galimybių ribos. Bet atrodo, kad mes vis tiek norime prieiti prie šios galimybių begalybės, o tokį priėjimą teikia inscenizavimas. Būtent to-

[34] Sören Kierkegaard. *Die Wiederholung* (Gesammelte Werke, 5. u. 6. Abteilung). Vertė Emanuel Hirsch. Düsseldorf, 1955. P. 3.

dėl, kad inscenizavimas neatsako į klausimus, neprieinamus pažinimui arba patirčiai, jis leidžia mums suvokti, kaip atrodo empirinis gyvenimas – nuolat išnyra ir nugrimzta bruožai bei dariniai, kurie galiausiai tevaizduoja gyvenimo neišsemiamumą. Tad inscenizavimas tampa modusu, maksimaliai veiksmingai funkcionuojančiu tada, kai pažinimas ir patirtis, kaip pasaulio atvėrimo būdai, prieina savo ribas. Jis susijęs su padėtimis, kurios niekada negali būti visai esamos, nes empirinis gyvenimas yra uždaras ir pažinimui, ir patirčiai. Inscenizavimas šį neprieinamumą įrašo į visas savo egzemplifikacijas, leisdamas jam persmelkti visus modeliavimus, kurie, regis, suteikia esatį tam, kas niekada negali būti esama. Todėl inscenizavimas negali būti epistemologinė kategorija – tai yra antropologinis modusas, galintis pretenduoti į tokį pat statusą kaip pažinimas ir patirtis, nes jis leidžia suvokti tai, į ką pažinimas ir patirtis neprasiskverbia.

Šis poreikis inscenizuoti anaiptol nereiškia, kad inscenizavimas pirmiausia yra užbaigimo procesas. Tiesiog gyvenimo „turėjimas" literatūroje negali būti kompensacija arba užbaigimas ir juolab atspindėjimas, kuris, rimtai pažiūrėjus, tegali atkurti tai, kas yra. Be to, neprieinamybė būna kaskart kitokia, tad būtų klaidinga manyti ją esant kokia nors paslėpta ar neįžvelgiama substancija, formuojančia tai, kas išlieka efemeriška. Nes negalėjimas disponuoti savimi – visai kas kita negu empirinio gyvenimo nepažinumas ir nepatiriamumas. Kaleidoskopišką nedisponavimų kaitą, kaip ir gyvenimo įveiksminimus literatūroje, sukelia tai, kas yra, ir inscenizavimas to neturi pašalinti, nes tada jis siektų užbaigimo arba kompensacijos. Vietoj to inscenizavimas suformuoja to, kuo nedisponuojama, simuliakrus, kurie taip pat modeliuoja kintančius nedisponavimo pavidalus ir, būdami atvaizdai, „fantazuoja" paslėptis.

Įstabu, kad panašiai būna net ir tada, kai žmonės pilnai turi tai, kas yra arba kame jie yra. Tai pasakytina apie visas evidencines gyvenimo patirtis, kurios pasižymi tiesmukiška tikrybe ir tuo yra tiesiogiai priešingos nedisponavimui. Evidencinės patirtys yra epifanijos pobūdžio.

Bene intensyviausia tokia patirtis yra meilė ir ji yra ryškiausia literatūrinio inscenizavimo tema. Ji anaiptol neuždara patirčiai, bet uždara pažinimui, nes neįmanoma pažinti, kas gi ta evidencinė patirtis, o gal dėl akivaizdumo pažinimas čia visai nereikalingas. Evidencinės patirtys yra neginčijamos, ir dėl to neišvengiamai kyla klausimų. Gal todėl, kad norisi pažinti, ką garantuoja kitos tikrybės? Tai nepaprastai privilegijuotų pažinimo siekį, ypač dėl to, kad evidencinių patirčių inscenizavimas nesistengia atitaisyti pažinimo stygiaus. Kitame kontekste Jerome'as Bruneris rašė: „Norint suprasti žmonių darbus, reikia pajausti žmogaus galimybių alternatyvumą. Ir todėl interpretacijoms nebus galo"[35]. Vadinasi, inscenizuojant evidencines patirtis norima išskleisti tiesmukiškos tikrybės alternatyvas. Tačiau toks išskleidimas atrodo beribis, nes evidencinėje patirtyje neįma-

[35] Jerome Bruner. *Actual Minds, Possible Worlds*. Cambridge/Mass., 1986. P. 53.

noma atskirti patirto dalyko ir pasirodymo. Dėl to alternatyvų gausa begalinė, ką ir įrodo literatūroje inscenizuojama meilė. Evidencinė patirtis užpuola ūmai – mus ji ištinka, ir atsiduriame joje. Bet ši patirtis pažadina norą įsižiūrėti į tai, kas atsitiko, ir štai čia akivaizdumas pratrūksta alternatyvomis. Tačiau šios negali pasidaryti savarankiškos – jos lieka susietos su evidencine patirtimi, į kurią mes norime įnikti. O tai reiškia, kad tiesmukiškos tikrybės sukelia inscenizavimo poreikį lygiai taip pat kaip didieji slėpiniai. Tačiau dabar užcentrinę žmogaus padėtį galime išvysti kiek kitokioje šviesoje. Neturėjimas savęs dabar tėra tik viena inscenizavimo paskata, o įvaizdijant tikrybę paskata randasi iš priešingo impulso – pasirodyti sau. Tačiau jeigu to, kas tikra, negalima traktuoti kaip nežinomybių kompensacijos, ši asimetrija rodo, kad trokštama alternatyvų – net ir toms patirtims, kurios teikia tiesmukišką tikrybę.

Kadangi evidencinės patirtys paprastai būna afektinės, jų inscenizavimas kyla iš pastangos įvaldyti afektiškumo poveikį[36]. Tai atveria dar vieną alternatyvą. Evidencinės patirtys moko, kad sąmonė negali adekvačiai aprėpti žmogaus patirčių[37] – tai gal net paaiškina, kodėl esama evidencinės tikrybės patirčių. Inscenizuojant joms suteikiama forma, bet ji gali būti tik simuliakras, išryškinantis formos nepakankamumą pateikti pasirodymą tokios patirties, kuri smarkiai pranoksta sąmonės galias.

Galiausiai vìsos evidencinės patirties alternatyvos yra simuliakrai, kurie simuliuoja objektiškumą nenuslėpdami savo nesubstancialaus pobūdžio. Tai galioja ne tik evidencinių patirčių alternatyvoms, bet ir gyvenimo empirikai nušviesti bei užcentrinei žmogaus padėčiai įveiksminti. Tai, kas neapčiuopiama, tegali būti išviliota pasirodyti kaip galimybė, kuri niekada nesutampa su tuo, kieno galimybė ji yra. Todėl simuliakras afišuoja savo tariamo reprezentavimo neigimą, idant pademonstruotų, kad kiekvienas pasirodymas yra netikras būdas prieiti prie to, kas negali būti esama. Kitaip negu atvaizdas, kuris ne tik atkuria, bet atkurdamas gali ir išgelbėti tai, kas veržiasi į esatį, simuliakras yra subtilios išmonės produktas, atskleidžiantis, kad suteikti formą fantazminiams įfigūrinimams yra dirbtinis dalykas. Viena iš priežasčių, kodėl simuliakras, kaip inscenizuojantis konstruktas, neišsigimsta į arbitralumą, yra ta, kad inscenizavimas kyla iš reprezentavimo infrastruktūros, t. y. žaismo. Pastaroji reguliuoja išmonės lygį, reikalingą simuliakrui, kurio paskui galima atsisakyti, nes jis yra išrastas, nors tada paneigtos bei atgyvenusios išmonės atsispaus paskesnėse ir kintančius inscenizavimo reikalavimus pažymės istorijos pėdsakais.

Už inscenizavimą visada turi būti kas nors ankstesnis, kuriam jis suteikia pasirodymą. To ko nors inscenizavimas niekada negali visiškai apimti, nes tada inscenizavimas taptų savo paties įveiksminimu. Kitaip sakant, kiekvienas inscenizavi-

[36] Žr. Arnold Gehlen. *Urmensch und Spätkultur*. Frankfurt/M., 1977. P. 153.
[37] Žr. Peter Sloterdijk. *Literatur und Lebenserfahrung. Autobiographie der Zwanziger Jahre*. München, 1978. P. 12.

mas gyvas tuo, kuo jis nėra. Nes viskas, kas jame materializuojasi, tarnauja kam nors nesamam, kuris, nors ir gavęs esatį per ką nors kitką, kas yra esamas, pats negali būti esamas. Vadinasi, inscenizavimas yra absoliuti dubliavimo forma – bent jau todėl, kad jis visada išlaiko suvokimą, jog šis dubliavimas nepanaikinamas.

Toks pateikimas inscenizavime įmanomas dėl to, kad modusas jame savybingai atskirtas nuo to ko nors, kam suteikiamas pasirodymas. Kadangi šis nepanaikinamas padalijimas visada esamas – kitaip negu, pavyzdžiui, simbolis, – inscenizavimas neleidžia užimti to, kas neprieinama. Pastarajam jis suteikia formą, bet išsaugo jo statusą, pats atsiskleisdamas kaip simuliakras. Iš šio dvilypumo kyla ne tik inscenizavimo žavesys, jam atskleidžiant neįžengiamus pasaulius, bet ir jo galia, nes neobjektiniams dalykams jis suteikia tokią gyvą esatį, kad sąmonei jie atrodo kaip percepcijos objektai. Tai, kas niekada negali tapti esama, kas išvengia pažinimo ir yra uždara patirčiai, gali patekti į sąmonę tik per vaizdavimą, nes ji neturi užtvarų nuo percepcijos objektų ir nuo įsivaizduotinių dalykų. Vadinasi, sąmonėje galima sukelti idėjas iš dar nepažįstamo dalyko, ir tai rodo, kad pastarojo esatis nepriklauso nuo jokios ankstesnės patirties. Panašiai ir su sapnais. Sapno mintys inscenizuojamos, kai jos įneša į sąmonę ką nors, kas nėra tapatu joms pačioms. Ir čia nesvarbu, ar sapno įvykis laikomas užslopintų dalykų grįžimu (Freud), ar formuojančiu pasaulio kūrimu (Globus). Tik tai, kas inscenizuojama kaip reprezentavimas, sapne ir literatūroje turi šansą prasiskverbti į sąmonę, kad ten įgautų ideacinę esatį ir būtų nepaveikta įprastinės pragmatinės gyvenimo eigos.

Inscenizavimą galima laikyti žmogaus savęs interpretavimo institucija, kuri būtent dėl menkų pasėkmių gali nuolat plėsti sau reikalingą žaismo erdvę. Kaip įrodė Gehlenas, archajinis reprezentavimas iki Aristotelio siekė stabilizuoti išorinį pasaulį. Jeigu kas tada ir buvo mėgdžiojama, tai ne tam, kad būtų nukopijuota, o siekiant „išskirti gyvenimui būtinus dalykus iš iracionalios duotybės"[38], idant tai, kas atrinkta iš erdvėlaikio, būtų išlaikyta ir išsaugota ateičiai. Gehleno požiūriu, tai „viena iš antropologinių meno šaknų"[39], kuri reprezentavimu „užpildo foną"[40] ir „įgalina gyventi jaučiant buvimo žmogumi riziką ir trapumą"[41]. Vaizdavimui siekiant išlaikyti tai, kas atrinkta, kad būtų išlaikyti ir išsaugoti iš iracionalios duotybės išskirti dalykai, šis kaupimas padeda ne tik stabilizuoti išorinį pasaulį, bet ir suteikti jam balsą. O tai reiškia, kad išorinis pasaulis stabilizuojamas tampa, tariant sero Richardo Paget terminu, „holofraze"[42], kuri paskui su-

[38] Gehlen, p. 54.

[39] *Ten pat*, p. 55.

[40] *Ten pat*, p. 54.

[41] *Ten pat*, p. 56. Irrenäusas Eibl-Eibesfeldtas (*Der Mensch – das riskierte Wesen. Zur Naturgeschichte menschlicher Unvernunft*. München, 1988. P. 243–244), nors ir netiesiogiai kritikuodamas Gehleną, laikosi panašaus požiūrio: „Mums, žmonėms, svarbu palikti atviras tolesnes kultūrinės ir biologinės raidos galimybes. Šansai čia unikalūs".

[42] Sir Richard Paget. „The Origins of Language with Special Reference to the Paleolithic Age" // *Cahiers d'histoire mondiale*, 1 (1953/54). P. 408, 414.

skaidoma į kintamas atskirų elementų kombinacijas, kai ima byloti „išorinio pasaulio stabilizavimas".

Ši archajinė reprezentavimo struktūra taip pat savybinga inscenizavimui, bet fantazminiai įfigūrinimai čia nebe išorinį pasaulį stabilizuoja, o imasi to, kas nuslėpta, nedisponuojama ir neprieinama. Todėl inscenizavimas visada yra simuliakras, kuris net neapsimeta kopijuojąs kokią nors duotybę. Nes jis neva yra forma to, kas nesileidžia įpavidalinamas, ir sugriauna visas koncepcijas, apibrėžiančias žmogų kaip monadą, subjektą, savastį arba transcendentalinį ego – bent jau todėl, kad simuliakras visada turi žymę, parodančią, kad tai, ką jis įformina, yra neįforminama. Kitaip sakant, simuliakras atskleidžia žmogų kaip suskaidytą „holofrazę", kuri parodo, kad esatis sau [*Selbstgegenwart*, *self-presence*] yra amžinai prarasta. Vadinasi, inscenizavimo negalėtų būti, jeigu istoriniai žmogaus apibrėžimai atitiktų jo „prigimtį", nes jo neapibrėžtumas ir yra inscenizavimo šaltinis. Kadangi niekada negalima būti galutinai esamam sau, galima nuolat keistis savo galimybių veidrodyje. Todėl savo atžvilgiu būti kitokiam nereiškia būti priešingam – savastis ir kitoniškumas, kaip žmogaus apibrėžtumai, tėra transcendentaliniai postulatai, geriausiu atveju parodantys istorinę situaciją, iš kurios jie kilo.

Bet net jeigu mes suprastume save kaip savo galimybių pilnatvę, kiltų klausimas, kas gali paskatinti išsiskleisti šias galimybes. Jeigu tai būtų sąveika su mūsų empirine aplinka, pastaroji veiktų kaip filtras, paverčiantis pilnatvę eventualumų sankaupa. Tokiam procesui inscenizavimas galėtų pateikti tik savotišką mokomąjį poligoną, o juk jis veikiau yra tam tikra institucija, kuri pakerta visus institucionalizavimo veiksmus afišuodama tai, ką institucionalizavimo veiksmai ir apibrėžimai turi atmesti teikdami stabilumą. Užuot buvęs savo galimybių pilnatvė, žmogus gali išeiti iš to, kas jis yra, nes užleisdamas, prarasdamas arba nužaisdamas tai, kas jis atrodo esąs, žmogus atsiveria kitoms galimybėms. Jeigu žmogus yra savo paties kitoniškumas, tai inscenizavimas yra demonstravimo modusas, kuriame ši ypatybė visiškai išsiskleidžia. Ontogenezė teikia šią padėtį patvirtinančių duomenų, nes žmogus nuo pačios kūdikystės išgyvena kintančius savojo „aš" modelius, kurie niekada nevirsta galutiniu apibrėžtumu, nustatančiu, kas jis yra. O inscenizavimo poreikis liudija, kad žmogaus patiriami modeliavimai sužadina impulsą suardyti juos pačius išreiškiant savo kitoniškumą galimybių veidrodyje. Galiausiai galbūt čia ir glūdi estetinio malonumo šaknys. Inscenizavimas – tai nenuilstama pastanga mesti iššūkį sau pačiam, ir tai padaroma žaidžiant save. Inscenizavimas leidžia įvilioti į pavidalą galimybės efemeriškumą ir stebėti nuolatinę savojo „aš" sklaidą į galimą kitoniškumą. Žmogus perslenkamas į save, nors tai nereiškia, kad jis sutampa su tuo, ką gali stebėti, – jis tiesiog atveriamas tokio savęs perkėlimo regimybei. Tik inscenizuojamas žmogus gali susijungti su savimi ir būti esamas sau, ir dėl to inscenizavimas iškyla kaip alternatyva, prieštaraujanti visiems turimiems žmonijos apibrėžimams.

Poreikis inscenizuoti pasižymi dvilypumu, kurio pažinimas negali išnarplio-

ti. Viena vertus, inscenizavimas leidžia žmogui – bent jau fantazijoje – išeiti iš to, kame jis atsidūrė, ir gyventi ek-statiškai, kad galėtų atsiverti tam, kas šiaip nuo jo atitverta. Antra vertus, inscenizavimas atspindi žmogų kaip suskaidytą „holofrazę", tad jis nuolat kalba sau per savo kitoniškumo galimybes, ir šis kalbėjimas yra stabilizavimo forma. Abu šie aspektai galioja ir abu jie gali būti vienalaikiai. Būtent todėl, kad pažinimo diskursas negali deramai išspręsti šio dvilypumo, egzistuoja literatūra.

Vertėjo pastabos

Verčiant daug vadovautasi anglišku knygos vertimu, kuris aprobuotas paties autoriaus, o ir pats tekstas jo šiek tiek patikslintas. Kai kurie terminai laužtiniuose skliaustuose pateikti vokiškai ir angliškai; kai abiem kalbom žodžio kilmė akivaizdžiai ta pati, pateiktas tik vokiškas žodis; kai terminas paimtas iš kito autoriaus angliško teksto, pateiktas angliškas variantas.

Pavardžių rodyklė

WOLFGANG ISER
Fiktyvumas ir įsivaizdavimas
Literatūrinės antropologijos perspektyvos

Viršelio dail. Tomas Vyšniauskas

Leidykla „Aidai" (SL 1728)
Tilto g. 8/3, 2001 Vilnius. Užsk. Nr.170.
Spausdino P. Kalibato IĮ „Petro ofsetas"
Žalgirio g. 90, 2600 Vilnius

Wolfgangas Iseris (g. 1926) – garsus vokiečių literatūros tyrinėtojas, dirbantis Vokietijos ir JAV universitetuose. Veikale „Fiktyvumas ir įsivaizdavimas" Iseris istoriškai ir kritiškai apžvelgia požiūrius į pramanus, vaizduotę ir žaidimą literatūrologiniame, filosofiniame, antropologiniame kontekste bei gvildena klausimą, kodėl žmonėms reikalingos fikcijos ir grožinė literatūra. Autorius parodo, kad nuo pat Antikos grožinėje literatūroje itin svarbią vietą užėmė žaidimas, kurio įvairios formos ir raida atskleidžia žmogaus savęs paties peržengimą. „Užuot buvęs savo galimybių pilnatvė, žmogus gali išeiti iš to, kas jis yra, nes užleisdamas, prarasdamas arba nužaisdamas tai, kas jis atrodo esąs, žmogus atsiveria kitoms galimybėms."

ATVIROS LIETUVOS KNYGA

ALK – serija verstinių knygų, kurias leidžia įvairios leidyklos, remiamos Atviros Lietuvos fondo. Serijos tikslas – supažindinti skaitytojus su šiuolaikinių humanitarinių ir socialinių mokslų pagrindais

ISBN 9955-445-43-2



I VIRŠELYJE - MEDINĖ GRENLANDIJOS ESKIMŲ KAUKĖ